disk

časopis pro studium dramatického umění

5 září 2003

disk časopis pro studium dramatického umění 5 září 2003

Obsah

Fotografie: Jaroslav Bönisch (str. 13-16), František Ortmann (str. 18, 19, 22), Miloš Schmiedberger (str. 26), Zdeněk Merta (str. 27), Wieslaw Przeczek (str. 98, 101, 103, 105, 107, 109, 111), Viktor Kronbauer (str. 122, 123), Archiv ND, Divadelní společnost Petra Bezruče, Divadlo Kalich, Divadlo Na Fidlovačce, Hudební divadlo v Karlíně, Klicperovo divadlo Hradec Králové, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava.

Časopis Disk připravuje Ústav teorie a dějin divadelní tvorby při katedře teorie a kritiky DAMU, Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@d.amu.cz, tel. 221 111 027. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Císař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hyvnar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Kateřina Miholová, Zuzana Sílová. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, v Nakladatelství AMU. V roce 2003 vycházejí 4 čísla (3.-6.), cena jednoho z nich činí 140 Kč, pro předplatitele 115 Kč (tj. 460 za všechna čtyři) + poštovné. Objednávky přijímá Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, www.amu.cz., tel. 257 530 529, fax 257 530 405.

ISSN 1213-8665

Z hlediska toho, o čem se nejvíc mluví a píše, jako by se dnešní české divadlo pohybovalo mezi ‘sklepem’ a muzikálem: sklepní (studiové, malé... atd.) scény, ve kterých spočívalo hlavní těžiště scénické tvůrčí práce před listopadem 1989, zanechaly svou stopu na všem, co se děje v divadle v současnosti (i nejnápadnější čin nového vedení činohry pražského Národního divadla představuje 3 × 5 představení tří dosud u nás nehraných her Heinera Müllera, Sarah Kaneové a Wernera Schwaba, provozovaných ne sice doslova ve sklepě, ale ve zvlášť vybudované Boudě na Ovocném trhu, kam se vešlo zhruba 90 diváků); nejpatrnějším plodem polistopadové současnosti se zdá být naopak rozkvět muzikálu.

Střetnutím ‘sklepních’ principů s podmínkami ‘normální’ scény se zabývá stať „Scéna a sklep“, která vychází z problémů, provázejících přechod Daniela Hrbka a Michala Langa z jejich bývalých působišť do rekonstruovaného Švandova divadla na Smíchově. Dramaturgické i herecké problémy souvisejí v daném případě s tím, co můžeme nazvat scénologií: zatímco sklepní podmínky vedou ke komunikaci účinkujících s diváky na základě společné hry v původním významu a přednostního vnímání jednotlivostí, podmínky ‘normálního’ divadla a očekávání jeho obecenstva si říkají o vytvoření scénického ‘obrazu’. Také probíraný příklad ukazuje, že vznik takového scénického ‘obrazu’ je nemyslitelný bez příslušné míry divácké účasti i odstupu, zajišťované uvědomělým řešením antinomií jednotlivosti a celku, autentičnosti a scéničnosti a předvádění a vyprávění, při kterém nejdůležitější roli hraje herecké jednání.

Polistopadovým náporem muzikálových produkcí, pro jejichž úspěch nemusí být kvalita zvolené předlohy rozhodující, se zabývá stať Jany Machalické „Muzikál: postmoderna, nebo byznys?“ Autorka si všímá všech tří druhů této činnosti, tj. jak velkoprodukcí pro více než 1000 diváků, tak české speciality, muzikálu provozovaného v sálech se zhruba 500 místy, i činnosti specializovaných repertoárových divadel (pražské Hudební divadlo v Karlíně a brněnské Městské divadlo). Věnuje pozornost i tzv. činohernímu muzikálu (viz činnost J. Deáka v Ostravě a v Divadle na Fidlovačce) a vedle přebírání klasických námětů autory muzikálů zmiňuje i vliv jejich zhusta kýčovité spektakulárnosti na inscenace některých činoherních režisérů, jejichž nápady se někdy propagují jako projevy postmoderního přístupu.

K tradici novodobé české ‘klasické’ činohry, které média nevěnují zdaleka takovou pozornost jako muzikálové tvorbě, případně inscenacím vzniklým jakoby na pomezí muzikálu a sklepního divadla, míří studie Jana Císaře „Tvůrce divadelního slohu“ věnovaná Eduardu Vojanovi. Ukazuje ho nejenom jako velkého herce, ve kterém by bylo možné vzhledem k jeho individualismu spatřovat i originálního následov-

níka J. J. Kolára, ale jako činoherního umělce, který na základě spojení individualisticky podloženého kritického postoje ke světu s psychologickou analýzou – budovanou na realistickém vědomí vazby postavy s dobou a prostředím – směřoval ještě před příchodem Jaroslava Kvapila do Národního divadla k uvědomělé koncepci jevištního celku, jaká posléze i u nás připadla modernímu režisérovi.

Jan Hyvnar se ve své stati „Stanislavského 'systém' jako zbraň a škola" věnuje politicky motivovanému 'zavádění' metod velkého ruského divadelního reformátora v našem divadle 50. let a upozorňuje přitom na zásadní ideologické zkreslení jejich podstaty u soudobých sovětských interpretů, kteří naše propagátory 'systému' ovlivnili do té míry, že to vypadá, jako by neuměli číst. Autor stati zdůrazňuje proti deformující racionalizaci Stanislavského jeho apely k hereckému 'podvědomí' a imaginativnímu myšlení, které v některých případech nemají tak úplně daleko ani k myšlenkám obsaženým v traktátech velkého představitele japonského divadla nó Zeamiho, jehož stať „Cvičení vzhledem k věku" ze začátku 15. století a traktát „Devět stupňů" (1424) uveřejňujeme v rámci série materiálů věnovaných problémům kultivace a sebekultivace hereckého talentu.

K. Makonj se ve své studii „Nejhorší bylo, že k tomu zámku chyběl klíč..." zabývá jedním z příznačných děl německého romantismu, Bonaventurovými *Nočními vigiliemi*, a to z hlediska problematiky loutkovosti a loutkovitosti, u německých romantiků tak oblíbené. V té souvislosti se dotýká rozdílů mezi 'psychologickým' a 'apsychologickým' herectvím a snaží se postihnout vztah mezi 'hominizací' a 'dehominizací' člověka, vyplývající z krize identity romantického hrdiny: ta ústila právě v pocit loutkovitosti a nemožnosti realizace romantického ideálu a tím i nemožnosti lidské seberealizace vůbec.

V rámci série článků věnovaných intertextové problematice z hlediska režijního přístupu (a posléze vzniklého scénického textu) k psanému dramatickému textu se věnuje tentokrát Martina Kinská v článku „Maryša jako problém dramaturgický" Morávkově scénické variaci na toto drama bratří Mrštíků. Znovu se tak dotýká otázek, které se dnes už netýkají požadavku věrnosti předloze, ale takového přístupu k dílu sloužícímu za podnět ke scénické kreaci, který by nebyl pouze takříkajíc konzumní, ale skutečně tvůrčí a jako takový implikoval odvahu inscenátorů převzít za vytvořený text plnou odpovědnost (viz o tom blíže v redakční poznámce na s. 78). Martina Kinská, jejíž hru *Dutý úplněk* jsme otiskli ve 2. čísle, je také autorkou „grotesky v koupelně" nazvané *Jen tak*, kterou uveřejňujeme v příloze současně s novým scénářem Jana Švankmajera *Přežít svůj život (Teorie a praxe).*

Téměř na prahu letošního roku, ve věku nedožitých devětašedesátin zemřel bohemista Alexandr Stich, vynikající jazykovědec a literární historik, který ve své badatelské činnosti nemíjel ani jazyk dramatu: o jeho podnětném přínosu pojednává Jiřina Hůrková ve svém článku „Alexandr Stich a český dramatický text". Z řady jeho statí a studií, které by se pro takový účel nabízely, jsme nakonec nejen jako připomínku jeho vědeckého odkazu, ale i jako úvod k dalšímu uvažování o dramatu

a národním jazyku vybrali stať „Národní jazyk a jazyk dramatu", otištěnou původně v časopise Divadlo, květen 1967, s. 12-18 (když důležitá studie „Český jazyk a dramatický text v 19. století" z poloviny 80. let minulého století je dnes dostupná ve výboru Stichových 'lingvoliterárních studií' *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*, který vydal Torst 1996): kromě základních poznatků, které nezastaraly, umožňuje tato studie i srovnání dnešního stavu se situací před necelými 35 lety.

Mezi různými scénickými útvary a provozy, které stojí za pozornost nejenom z hlediska scénologie, ale i kultury, má své místo „Café Avion: kavárna, která neexistuje", o které nás informuje její iniciátorka Renata Putzlacher: scénická činnost spojující různojazyčná etnika v kulturně plodném regionu na rozhraní Česka, Polska a Slovenska ukazuje, že potěšení z tvořivé činnosti může být tím větší, není-li pouhou seberealizací.

O problematice vzájemného ovlivňování a podněcování komerční a nekomerční divadelní činnosti, jak ji lze sledovat v americkém prostředí, i o úskalích, na která ukazuje, pojednává studie Veroniky Bednářové „Broadway mezi komerčním a neziskovým sektorem", jejíž 1. část také otiskujeme.

K dnešnímu 'interpretačnímu divadlu' má co říct článek Zuzany Sílové věnovaný současným inscenacím her Tennesse Williamse, zatímco poznámka Aleny Morávkové referuje o Honzlově inscenaci Apollinairových Prsů Tiresiových (podle tehdejší transkripce) z roku 1926. Studii Otomara Krejči, která se věnuje jeho hereckým létům u Jiřího Frejky na Vinohradech, nestačil autor ke dni uzávěrky dokončit a materiál vycházející z korespondence Olgy Scheinpflugové a Huga Haase, také už dvakrát slibovaný, se nám – stejně jako scénologický rozbor Tartuffa – do tohoto čísla prostě nevešel.

J. V.

Scéna a sklep

Jaroslav Vostrý

Repríza Langovy inscenace Shakespearovy *Bouře* (původně premiérované v Celetné) ve Švandově divadle v pondělí 26. května 2003 – zvlášť jestli se její divák mohl předtím seznámit s Hrbkovým scénickým řešením hry *Znalci* od Nikoline Werdelinové hrané také tam (ovšem ve sklepním 'studiu') a potom shlédnout i další reprízu Lettsovy hry *Zabiják Joe* (premiérované v Činoherním klubu a teď hrané na 'horním' jevišti Švandova divadla) – vybízí k zamyšlení. Toto zamyšlení se nemůže týkat ničeho jiného než některých problémů, které souvisejí se stavem současné praktické scénologie, nahlížené zejména z hlediska rozdílu 'tradičních' a 'sklepních' divadel. Označení 'sklepní' se ovšem sluší pokládat v těchto souvislostech za metaforu a mělo by se správně i v titulu tohoto článku psát v uvozovkách: třeba divadelní sál v Celetné je přece umístěný nikoli ve sklepě, ale v patře.

Pokud tedy například repríza *Bouře* ve Švandově divadle, kam Daniel Hrbek a Michal Lang se svým souborem z Celetné přešli, na někoho (podobně jako na pisatele těchto řádek) nezapůsobí tak, jako na něho zapůsobila představení této hry v původním prostoru, patrně se asi zamyslí, nemá-li to něco společného právě s tímto přechodem.[1] Pakliže to tak je, jde jistě na předním místě o **scénologickou** stránku věci; co se týká herců, vyplývají jisté problémy – domnívám se – nejenom nebo dokonce ani ne tak z jejich přístupu samotného, jako právě z jeho determinovanosti 'scénologií'.[2]

1 Podobný přechod představoval problém už pro Ivana Rajmonta, když se ujímal šéfování činohry Národního divadla po letech strávených v Činoherním studiu a kratším šéfovském období v Divadle Na zábradlí. Pozoruhodný byl vývoj dvojice Dočekal – Nebeský při jejich působení v Divadle komedie: zatímco Michal Dočekal – při všem, co jeho jednotlivé inscenace spojovalo a spojuje se 'sklepem' – směřoval ke scénování a scéničnosti, z nichž roste tzv. velké divadlo, Janu Nebeskému jako by bylo nejlépe jen 'mezi svými' (viz inscenace založené na zrušení hlediště, tj. hrané na jevišti, na které si pozve i příslušný počet diváků). Dočekalovo směřování k 'velkému' divadlu vyvrcholilo zatím inaugurační šéfovskou inscenací *Cyrana z Bergeraku* na historické scéně Národního divadla, když jeho 'sklepní' východiska (působil přece už jako gymnaziální student v A-studiu v Rubínu) jako by si hledala průchod i v takovém šéfovském počinu, jako je projekt Bouda realizovaný koncem sezony 2002-2003: ten by bylo možné opravdu považovat za jakousi nostalgii po zlaté době sklepů, kdyby za ním nestály spíš obavy z toho, co je ještě obecenstvo Národního divadla schopné přijmout, když může být pro operu dodneška návštěvnickým problémem Janáček (každá ze tří inscenací Boudy, tj. Müllerův *Hamlet-stroj*, *Faidra* Sarah Kaneové i Schwabův *Faust, můj hrudník, má přílba*, se hrála pětkrát ve speciálně vytvořeném prostoru na Ovocném trhu, jehož hlediště pojalo zhruba 90 diváků).

2 Scénologií v širokém smyslu rozumím reflexi *scéničnosti* a *scénování* (*in-scenace* v původním smyslu), tj. myšlení o daném předmětu formulované teoreticky i uplatňované (třeba bez takového teoretického uvědomění) prakticky. Scénologie v užším smyslu představuje teoretický výzkum (uvědomělé studium) takových projevů, které počítají s uplatněním před obecenstvem, a jejich předpokladů. Při tomto studiu se vychází ze zkušeností dosahovaných při záměrném vytváření scénického dění implikujícího komunikaci s vnímateli jevištních, ale i filmových či televizních a dalších relevantních uměleckých produktů, tedy komunikaci, jejímž výsledkem je audiovizuální estetický zážitek. Tyto zkušenosti z příslušné umělecké činnosti (činnosti v rámci scénických umění) a její teoretické reflexe i pedagogiky se mohou stát přirozeným východiskem širšího výzkumu zdrojů a elementů scéničnosti a scénování 'v životě'. Pokud jde o vztah *scéno-logie* ke *scéno-grafii*, je spojený nejenom s rozdílem mezi reflexí a vlastní tvořivou činností, ale i se způsobem definice samotné scény: scéna (ve starořečtině pův. bouda, lešení, odvozeně dějiště) se v rámci scénologie nechápe jen jako pouhé místo, tj.

Rozdíl mezi Celetnou a prostorem Švandova divadla nepřipadá na první pohled zase tak velký, i když je samozřejmě něco jiného zaplnit ani ne desetkrát do měsíce sál, který při sto dvaceti obsazených místech jako by svědčil o mimořádném zájmu (mladých) diváků, nebo nejlépe denně hlediště se zhruba třemi sty sedadly.[3] Zásadní odlišnost, rozhodující o charakteru předpokládaného scénického dění, spočívá ovšem v prostorových dispozicích. Ty nás na Smíchově nenechávají na pochybách, že jsme v ‘normálním’ divadle, v jehož hledišti se dá vzhledem k rozestupům mezi řadami sedět dokonce velice pohodlně. I poslední uvedená okolnost představuje markantní rozdíl třeba proti Činohernímu klubu s jeho dnešními 190 místy, kde Michal Lang před svým přestěhováním k Danielu Hrbkovi jako domácí režisér působil; zcela jinak vypadá a zcela jiné podmínky poskytuje také Činoherní studio v Ústí, kde začínal svou profesionální kariéru, ale třeba i školní divadlo DISK, a to v někdejší i nynější podobě, kde režíroval a režíruje nejenom jako student, ale i jako hostující profesionál.

Kdybych to měl vyjádřit stručně z hlediska předpokladů scénování, rozhodující je, že prostory v Celetné nebo v Činoherním klubu či v Ypsilonce si vzhledem k dispozicím a velikosti ‘sálu’ (spojeným s počtem a očekáváním diváků) neříkají takříkajíc samy o vytvoření scénického **obrazu**. V tom je každý ‘sklepní’ prostor jaksi automaticky ‘avantgardní’ či ‘postmoderní’ (tj. odlišný od specificky scénického – ať tradičního či moderního, případně tradičně moderního – prostoru). Spíš než o sledování scénického dění jde v takovém ‘sklepním’ prostoru i z hlediska diváka o **společnou hru** – nejsou-li i (a zejména) pomocí specifického scénografického řešení vytvořeny některé další předpoklady.[4]

Dá se to formulovat dokonce tak, že divák ‘sklepního’ divadla přijímá pozvání do pokoje či jakéhosi současného přijímacího salonu, kde se pořádá domácí vystoupení a kde se na rozdíl od šlechtického či měšťanského salonu nenabízí pohodlí: stísněné poměry dělají tím těsnější vztah mezi hosty a hostiteli. Tradiční divadelní prostor s příslušným počtem diváků se tedy od sklepního prostoru

apriorně daný (fyzický) prostor jako takový (příp. popsané, výtvarně vymezené místo či prostor, viz i výraz scenérie), ale právě jako *dění* s jeho prostorovými konsekvencemi, a to nejen fyzickými; vychází se tedy z toho významu slova scéna, který se mu dává také v běžném životě (‘udělala mu scénu’). Vztah scénologie k *teatrologii* vyplývá z toho, že scénologie se soustřeďuje na studium toho, co souvisí se samotným tvořivým procesem a co je přitom na divadle jako na *umění* svého druhu specifické (a co má divadlo v některých ohledech společné s filmem, výtvarnými a dalšími uměleckými produkty, pokud směřují k vytváření scén ve shora vytčeném smyslu). Jevištní (například i činoherní) projev se tedy v rámci scénologie studuje z hlediska své *scéničnosti*, tj. toho, čím se odlišuje od srovnatelných ‘civilních’ projevů, na rozdíl od kterých se i herecký projev podobně jako všechno přítomné ve scéně nerovná jen sobě samému, ale nabývá jistou (v širokém smyslu) symbolickou hodnotu. V případě výzkumu jednotlivých složek tvořících takové scénické dění se studium týká především těch způsobů, kterými v jednotlivostech i v celku nabývají *scénický tvar*, jinak řečeno, kterými se stávají scénickými či nabývají *scéničnost* chápanou jako specifickou vlastnost jistého uměleckého druhu.

3 Na horký červen plánovalo vedení Švandova divadla do ‘velkého sálu’ 14 představení, do ‘studia’ 21 (v obou případech včetně pohostinských).

4 O ně jsme se třeba v Činoherním klubu 1965–1972 vždy snažili. Důležité přitom nebylo jen celkové scénické řešení každé inscenace, ale také denní starost o takový průběh každého představení, ve kterém by se neizolovaly a nadměrně nerozrůstaly jednotlivosti. To bylo o to potřebnější, že specifický jevištní prostor Činoherního klubu i programový důraz na herecké rozehrávání vytvářely pro takovou izolaci a rozrůstání živnou půdu. Pokud jde o herecké rozehrávání, čelil takové tendenci k izolovanosti detailů (a exhibicionistickému sólování) už jeho způsob: šlo totiž programově o komediantskou *souhru*. V Divadle Na zábradlí vzdorovaly podobné tendenci k rozdrobení na jednotliviny v nejlepších inscenacích Grossmanovy éry i jiné prostorové dispozice, i apriorní důraz na podrobně rozpracovanou koncepci; i tak zde – právě tak jako v Činoherním klubu zejména po roce 1968 – docházelo k izolaci jednotlivých míst díky (zhusta politicky motivovaným) diváckým reakcím. Ty získaly tím větší vliv v Schormově éře, jejíž nejlepší inscenace zachraňovalo před nežádoucím rozvolněním zpravidla velmi rasantní celkové režijně-scénografické uchopení zahrnující i obrazné řešení nejdůležitějších epizod (podrobněji viz můj článek „Od modernismu k postmoderně: expresionismus“ v 1. čísle Disku, zejm. s. 6-10).

liší tím, že je i při (výhodné) absenci portálu založený na přirozené hranici mezi hledištěm a jevištěm (tj. mezi ‘reálným’ prostorem a prostorem scénického ‘obrazu’). Někteří avantgardisté sice toužili tuto hranici mezi jevištěm a hledištěm mermomocí zrušit, ale i takové případy potvrdily, že právě ona nutí herce opravdu hrát (ve smyslu hereckého tvoření), tj. přesahovat ji v každém okamžiku už samotným hereckým ‘vyzařováním’.

Jednoduše řečeno, diváci sklepních produkcí pobývají apriorně ve stejném prostoru jako herci: tento prostor byl na základě záměru uspořádat (‘domácí’) vystoupení sice také rozdělený na dvě části (z nichž ve druhé byly třeba dokonce provedeny jisté úpravy v zájmu dosažení dobré viditelnosti), ale stále je to jediný (a skutečný!) prostor: totiž prostor hry (ve smyslu hraní, hravosti a hrovosti), jíž se diváci účastní přinejmenším jako fanoušci. Ne náhodou diváci sklepního divadla svým hercům tak pomáhají (vedou s nimi dialog či pseudodialog) svými reakcemi – a to zejména smíchem, pro který nezasvěcený (zvlášť při absenci politických motivů) občas těžko hledá nějaké důvody.[5]

Protože je v takovém prostoru vidět a slyšet skutečně *málem* jako v obývacím pokoji, někteří herci jako by si ten malý, ale přece jen důležitý rozdíl ani neuvědomovali. V prostředí upřednostňujícím tzv. **autenticitu** před **scéničností** (ačkoli zdrojem jevištní falše může být ta i ona) jsou si pak herci ovšem tím méně schopni uvědomit spojitost této takříkajíc ‘doslovné’ viditelnosti a slyšitelnosti se zásadním rozdílem každého civilního a každého scénického chování. Je to právě vztah autenticity a scéničnosti, jehož praktické řešení – ať uvědomělé či bezděčné – je základem každé herecké kreace. Jevištní praxe civilní a civilistické ‘autentičnosti’, jejíž preference souvisí s dlouhodobým (a ve své době pochopitelným) nadceňováním ‘sklepních’ způsobů, má ne náhodou vždycky svůj rub v hereckém forsírování gagů či emocionálních evolucí. Nenachází-li si scéničnost, která je takříkajíc přirozenou (autentickou) stránkou hereckého talentu, adekvátní průchod, ventiluje se samoúčelnými exhibicemi.

Rozhodující ovšem je, že představení ve sklepním prostoru tíhne zcela přirozeně k předvádění **jednotlivostí**: hlavní jsou pak jednotliví účinkující (jako konkrétní skutečné osoby) a jednotlivé výjevy, kteří a které mi poskytují potě-

5 Viz povzdech herce polských Gardzienic Mariusze Gołaje, který podle svědectví Viliama Dočolomanského (jeho studie „Španělská inspirace“ otištěná v 3. čísle Disku Gołaje cituje na str. 84-85) má rád český smysl pro humor, a přesto při návštěvě proslulé inscenace současného Divadla Na zábradlí „nedokázal pochopit, jak je možné, že zanedbatelné minifóry právě se objevivšího známého herce publikum nadšeně reflektuje smíchem“. Podobný smích, o jakém mluví Gołaj (který si sám jistě přeje spíš diváka ‘svědka’ než diváka ‘fandu’) se ozýval i při repríze Müllerova *Hamleta-stroje* inscenovaného v rámci projektu Bouda. Jako by sám princip divadla pro necelých 100 diváků odváděl inscenátory od scénického **obrazu** založeného samotným autorem (kalkulujícím s obecnou znalostí příběhu, který už není třeba – a snad by podle něho ani nemělo smysl – vyprávět) a rozvíjeného díky Tomáši Svobodovi a Petru Matáskovi i dalším nikoli bez invence po jistou hranici: Müllerovo obrazné využití ambivalentního vztahu herce a role v sociálně psychologickém, ideovém a přímo politickém smyslu se v pražském provedení už mění v koketování s obecenstvem. Například (‘připsaná’) hádka představitele (v Müllerově duchu vlastně Představitele) Hamleta se suflérkou mění naznačenou ambivalenci ve střetnutí divadelní iluze (přece vždy nedokonalé) a divadelního provozu. Takovými postupy se divákům nabízí jednak jiná iluze, totiž postavení zasvěcených domácích hostů a účastníků hry, jednak se ‘odlehčuje’ předváděný obraz vyrůstající z autorova pocitu zhnusení (těžko říct nakolik dějinami a nakolik sebou samým), od kterého si obecenstvo může ulevit zasmáním (viz o tom i v pozn. 10). Nedá si přitom vůbec mluvit o vytváření **žádoucího odstupu**, protože sám obraz v tu chvíli mizí ze zřetele a pozornost je strhávána z rozvíjejícího se celku na jednotlivosti tento celek rozbíjející: účast na předváděném dění se radikálně přesměrovává, aby se jejím objektem stali sami účinkující, a předváděný obraz se tak stává pouhou (zaměnitelnou?) záminkou k jejich předvedení apriorně sympatizujícímu publiku. (Nevítanou demonstraci popsané tendence přineslo třetí a poslední číslo repertoáru Boudy, které jsem shlédl až poté, co jsem tento článek dokončil: představení, v němž jako by mělo jít o Schwabovu hru *Faust, můj hrudník, má přílba*, nepřineslo nic víc než jakýsi estrádní koktejl ‘pro zasvěcené’, do kterého byly přimíchány i některé zbytky Schwabova textu.)

šení i bez ohledu na **kontinuálně se rozvíjející celek** představení. To má pochopitelně za následek, že jsou diváci připravení o to, co je zásadně důležitou součástí vnímání (a potěšení z vnímání) divadelního díla v přísném smyslu (ne náhodou mluvil například Ivan Vyskočil o svých produkcích jako o 'nedivadle'): totiž kontinuálně se rozvíjející myšlenkový proces, pro který se lepší pojmenování než **kontemplace** dá asi těžko najít. Jak také jinak, když jeho podstatu tvoří rozjímání nad tím, jaký má rozvíjející se celek smysl ve srovnání s mou vlastní zkušeností s lidmi a se světem.

Taková kontemplace – a s ní souvisí specifičnost vnímání každého 'uměleckého obrazu' – vyžaduje jistý odstup, přesněji řečeno specifickou **vyváženost odstupu a účasti**, v 'domácím prostoru' nesnadno dosažitelnou a podmíněnou právě vnímáním celku. Vzhledem ke specifičnosti vnímaného předmětu (tj. 'uměleckého obrazu') i samotného ('uměleckého') vnímání s ním spojeného se tu totiž odstup a 'prostý' divácký zájem na tom, 'jak to dopadne', vlastně podmiňují. Zájem spojený s nějakou **dějovou** perspektivou a v jejím rámci i s jistou mírou střídavého ztotožnění s jednotlivými postavami (a ne tedy jen s jejich představiteli) zde hraje velmi důležitou úlohu, i když zde ovšem musí jít o **jistou míru** ztotožnění. Bez zájmu na příběhu není žádný důvod pro nějakou kontemplaci, která je na druhé straně nemyslitelná bez určitých překážek kladených **plnému** ztotožnění s jednotlivci a jednotlivostmi. A tyto překážky mají co dělat s tím, že scénické dění má nějaké divácky vnímatelné celkové zaměření (koncepci).

S nadějí na správné porozumění bych tedy řekl, že představení *Bouře*, které jsem viděl, chyběla **perspektiva**: samozřejmě nikoli perspektiva 'renesanční', ale prostě perspektiva **celku**, kterou sama Shakespearova hra vyžaduje a k jejíž scénické realizaci poskytuje (horní) sál Švandova divadla příslušné podmínky. Je to totiž sál opravdu kvalitativně jiný než třeba sál v Celetné nebo v Činoherním klubu, ve kterých se – neklade-li mi v tom režisér se scénografem příslušné překážky – zaměřuji spíš na to, co strhne mou pozornost samo o sobě. V Činoherním klubu k tomu jistě přispívá i šířka jeviště, v zásadě nepřehlédnutelného z takové blízkosti diváckých řad jedním (celkovým) pohledem. Sál v Celetné má sice jiné dispozice, ale přece jen takové, že diváckému zaměření na jednotlivosti jako takový žádné překážky neklade. Hrbkovo 'původní' CD 94 ho využívalo a současně čelilo jeho nejhorším možným důsledkům. Jak jim je možné čelit? Už v Činoherní klubu se to (v takových repertoárových číslech jako byla *Mandragora* či *Na koho to slovo padne*) dařilo díky komediální souhře spojené s jednotou komediálního náhledu a nadhledu. Tak se to do jisté doby převážně dařilo i CD 94. Divadelnicky neobyčejně citlivý Daniel Hrbek ovšem cítil, že vydržet vzdorovat tendenci k jednotlivostem trvaleji lze jen rozvinutím původních východisek: spojení s Michalem Langem mělo význam nového impulsu.

Pokud jde o samotného Langa, bylo totiž také z jeho inscenací jasné, že i v prostorových podmínkách Činoherním klubu je možné vytvořit příslušnou 'perspektivu'. Například při scénickém provedení Lettsovy hry *Zabiják Joe*, které obsahovalo tolik komických jednotlivostí 'na ostří nože', se to (a nejenom na premiéře, ale na repríze, kterou jsem viděl) dařilo, a to díky komediální souhře opřené o dva důležité předpoklady.[6] První souvisel s důsledným sledováním zá-

6 Podobné to bylo s vynikající inscenací Gogolových *Hráčů*, které Lang režíroval ještě v ústeckém Činoherním studiu (premiéra 1995) a ve kterých měl konečný výsledek samozřejmě co dělat s kvalitou textu.

pletky (což je jen jeden případ scénického **vyprávění** příběhu). Druhý – a ještě důležitější – vytvářelo žánrově-stylové uchopení. Bylo založeno na náročném balancování mezi dvěma rovinami. Jednu ustavovalo sledování kriminální zápletky kolem plánované a posléze i realizované matkovraždy kvůli životní pojistce, zatímco další tvořilo bohaté rozvíjení komických a komediálních detailů vyplývajících i z parodických vztahů k různým (a zejména také hereckým) *topoi* pokleslé americké produkce. Důležité bylo, že obojí se v inscenaci velmi dobře propojovalo.

Dalo by se předpokládat, že nové podmínky ve Švandově divadle povedou v případě *Zabijáka* k obnově inscenace, která už vzhledem k tomu, že se pohybuje na ostří nože černého humoru, byla po vystěhování z Činoherního klubu vystavena v zájezdových podmínkách všem příležitostem k rozpadu na jednotlivé komické výstupy. Jestliže k takové obnově nedošlo (jak mi to ukázalo představení ze soboty 21. června), má to jistě co dělat i s tím – a možná hlavně s tím –, že s přechodem této inscenace (hrané od roku 1996!) do nového prostředí nebyly žádné potíže co do její návštěvnosti (a to zejména pokud jde o mladé lidi). Máme tu dokonce co dělat s inscenací, které lze – při jasném vědomí spornosti takového termínu – přiřknout označení **kultovní**.

Je specialitou takových 'kultovních' scénických produkcí, že mají nejdůležitější vlastnosti sklepních seancí, i když – přinejmenším počtem repríz, když už ne přenesením do větších prostor – běžný rámec sklepních výtvorů významně překračují.[7] Podmínky vyplývající z 'domácího' charakteru takové sklepní produkce, která činí z diváků účastníky společné seance, jsou tu vlastně zachovány díky přihlášení ke společnému kultu, uspokojujícímu neujasněné náboženské potřeby mladých lidí v období totální sekularizace. Podkladem vzniku daného (jako vždy příležitostného a takříkajíc marginálního) kultu jsou rovněž zcela sekularizované vztahy mladých lidí pubertálního a postpubertálního věku k rodičům, v tomto případě k matce (a to v 'historické etapě' rozpadu rodiny a převládajících konzumních postojů). Pozadí těchto vztahů, jak se jeví i z Lettsovy hry, tvoří představa většinou (naštěstí) spíš symbolické než reálné 'vraždy rodičů', která jako by – podle mínění podporovaného psychoanalýzou přizpůsobenou k všeobecnému použití – teprve měla mladému člověku otevřít bránu dospělosti. Takovou představu provázejí samozřejmě pocity viny, které si obecenstvo *Zabijáka* odreagovává smíchem.

Smích je v popisovaném případě zvláštní směsicí demonstrovaného odstupu (dává se jím najevo, že ten, kdo se směje, nebere cynismus vražedných plánů zase tak vážně, ba dokonce se tímto smíchem od něj distancuje) a úlevy vyplývající v zaplněném hledišti z toho, že nejsem sám, koho by něco podobného jako postavy na jevišti mohlo ve slabé chvíli napadnout. Koncepce rozvíjející příběh takříkajíc 'na ostří nože' umožňuje aspoň odreagování probouzených negativních pocitů; rozpad celku na jednotliviny, živený touhou některých sólujících komiků vzbudit co největší odezvu, degraduje naproti tomu podobné 'smíchové ohlasy' v pozitivní reakce na demonstrovanou vulgárnost. Sólistické 'bavičské'

7 Takový 'kultovní' charakter měla řada inscenací Divadla Na zábradlí a Činoherního klubu, kde se například adaptace Machiavelliho *Mandragory* či *Na koho to slovo padne* Aleny Vostré hrály asi 600× (a mohly se hrát dál, kdyby nebylo politicky motivovaného zásahu v sezoně 1972-1973), a to nejen na mateřské scéně, ale i na řadě zahraničních (a mnohem větších) jevišť 'normálních' divadel.

tendence vyjadřuje i časté obracení některých herců do publika: i ono je jasným svědectvím absence obrazu, jehož vzniku zabraňuje pouhé přenesení dekorace, vytvořené v souhlasu s podmínkami Činoherního klubu, na nové jeviště.

Také *Bouře* se v novém prostoru na Smíchově zdá nevyvážená a bez 'perspektivy' i scénograficky: přísně vzato, vyžadovala by si v tomto prostoru stejně jako *Zabiják Joe* vlastně odlišné řešení, než jaké bylo použito vzhledem k původním podmínkám. V případě jiných inscenací pomáhá snazšímu přechodu z jednoho prostoru do druhého scénografie Jana Duška, vycházející z jeho smyslu pro vytvoření scénického obrazu (souvisejícího v tematické rovině s dramatickým prostorem), k němuž Dušek směřoval i při scénografickém řešení hracího prostoru v Celetné.[8]

Zajímavé je z tohoto hlediska srovnání *Bouře* s *Časem katů* (inscenovaným M. Langem ve scénografii J. Duška podle textové předlohy, jejímž autorem je K. Hamvai a která proti *Bouři* představuje takový škvár!). Ke spíše poněkud rozporným než zcela odmítavým reakcím na inscenaci maďarské hry beze sporu přispívají zejména dvě věci. Jednak je to scénické řešení, které je koncipované vzhledem k danému prostoru (a je tedy 'obrazem' či v daném případě spíše jakousi 'podívanou'), a jednak (a bez toho by to první nebylo zas tolik platné) přítomnost jisté **narativní** perspektivy – přesněji řečeno, perspektivy jakž takž sledovatelného příběhu.[9] Tato perspektiva nevyplývá z dějové vynalézavosti, ale z apelu na ztotožnění s osudem hlavního hrdiny; prostě řečeno, představení – také díky hereckému představiteli – aspoň vzbuzuje zvědavost, jak to bude s jeho hrdinou dál: tím i akcentem na technicky zajišťovanou podívanou (viz dokonce samostatný výstup postele ovládané joystickem) jako by se režisér inscenace z jakési nevědomé či polovědomé úzkosti z nových podmínek uchyloval k prostředkům příznačným i pro 'malý český muzikál' (o jeho pseudopostmoderních obdobách v činohře nemluvě).[10] A nepředstavuje předloha ze země, odkud se k nám malé muzikály v podmínkách reálného socialismu importovaly, vlastně jejich jistou obdobu? Dnešní určení pro 'náročnější' publikum je zajišťováno takovým výběrem hrdiny, který přes všechnu svou primitivnost (jde o tradičně

8 Z Langových inscenací v Celetné byl Dušek scénografem *Dne matky* Davida Storeye, Molièrova *Tartuffa* a *Hadího klubka*, které napsal Michal Lang sám.

9 Pokud je v tomto textu řeč o vyprávění či naraci, nemyslí se jím vyprávění v původním smyslu (tedy vlastně vyprávění epické), ale sledovatelnost a sledování příběhu v rámci předvádění, jinak řečeno přímé rozvíjení situací v čase přítomným jednáním (tedy vyprávění, jehož dramatičnost je neodmyslitelná od scéničnosti tvořící s ní rub a líc jedné mince).

10 Charakteristický je podíl 'muzikálových' prostředků i v inscenaci Müllerova *Hamleta-stroje*; zde se nejenom zpívá, ale také předem kalkuluje s tím, že hlavní představitel (schopný zaujmout autentičností na jevišti Národního divadla nezvyklou) je známější díky své kapele než svému herectví – i když se také využívá okolnosti, že svou proslulost si sympatický absolvent dramatického oddělení ostravské konzervatoře Richard Krajčo (který jako host Národního divadla vystupuje i v Morávkově inscenaci *Romea a Julie*) získal ve svém angažmá v ostravské Divadelní společnosti Petra Bezruče právě Hamletem, pochopitelně Shakespearovým. Úlohu učinit Müllerovu předlohu stravitelnější má i jakási módní přehlídka, kterou moderuje Tomáš Matonoha j.h. a která jakoby měla obsahovat krutou ironii, protože jde o přehlídku různých kostýmů oblékaných různými ženami u příležitosti jejich sebevraždy. Jde o starý trik spočívající v motivaci pokleslého čísla jeho 'sžíravou kritikou': zhnusení 'konzumním způsobem života', do jehož rámce jako by podobné estrádně (a můžeme říct i 'televizně') pojaté přehlídky patřily, jako by tu mělo nahradit zhnusení dějinami (tj. tou u Müllera předepsanou trojicí tvořenou Marxem, Leninem a Maem), což je náhrada přece jen – řekněme – poněkud neadekvátní. Pokud jde o 'sžíravou kritiku', zasluhuje v této souvislosti zmínku i závěrečný (k Müllerovi přidaný) perziflážní výjev s českou státní vlajkou a reprodukovaným proroctvím ze Smetanovy *Libuše*: právě 'sklepní' prostor umožňuje, aby si (jakoby apriorně domluvené) obecenstvo připadalo vůči apostrofovanému společenství Čechů určených k propadnutí do horoucích pekel – právem vybrané pranepatrné menšiny – imunní. (Nejde vlastně o perzifláž řadového obecenstva, které by podle apriorních odhadů pořadatelů na něco takového nikdy nepřišlo?)

viděného, tj. přitroublého venkovana, ze kterého se za francouzské revoluce řízením osudu stane kat) může vyhovovat i – řekněme – intelektuálně ambicióznější demonstraci *apriorního* zhnusení ze světa. (Adjektivem psaným kurzivou se snažím zdůraznit to, čím se od expresivně-emocionální reakce plynoucí z hluboké osobní zkušenosti ze styku s nejhoršími stránkami současného světa liší přinejmenším napůl hraný – a zhusta intelektuálně vypočítavý – apriorně ukřivděný postoj, typický pro pubertální mentalitu, dnes bohužel tak rozšířenou i za příslušný věk.)

I srovnání obou jmenovaných inscenací a jejich fungování ve Švandově divadle tedy nastoluje otázku **vztahu předvádění a vyprávění** (**mimeze** a **diegeze**). Zatímco na jedné straně jde vždycky o **perspektivu obrazu** (totožného v tematické rovině s dramatickým prostorem), odpovídající daným dispozicím jeviště v poměru k hledišti a související s mizanscénou, na druhé straně jde o rozvíjení příběhu (fabule), totožné v daném případě s **jednáním** v proměňujících se situacích. Že jedno s druhým souvisí, resp. že jedno dává předpoklad pro druhé, je mimo pochybnost. Právě na perspektivě 'obrazu' i perspektivě 'fabule', které režisér rozvíjí v jejich vzájemné podmíněnosti, záleží, nakolik budou herci takříkajíc předem chránění svodu předvádění 'psychologických' stavů či 'gagů', které v tradičním divadelním prostoru zůstávají, nejsou-li spojeny s perspektivou celku, 'viset ve vzduchu'.

Všimneme-li si z tohoto hlediska scénického řešení *Znalců*, můžeme dokonce vyslovit dohad, že Daniela Hrbka k němu inspirovala (nebo ho aspoň vedla k jeho schválení, jestli mu je navrhla scénografka Petra Hábová) kromě jiného i snaha dostat se v podmínkách sklepního prostoru Švandova divadla za hranice poetiky, kterou se řídil v Celetné. Byla řeč o tom, že na rozdíl od tradičního rozdělení jeviště a hlediště se ve 'sklepním' divadle ocitáme v jakémsi současném přijímacím salonu, tj. v domácím prostředí, do kterého jsme pozváni sledovat nějaké vystoupení. V popisovaném případě se ocitáme jakoby až v intimitě obýváku či dokonce ložnice; za těchto podmínek si už nemůžeme připadat jako hosté, které pozvali pořadatelé na vystoupení, ale jako zákazníci, kteří si zaplatili možnost někoho tajně sledovat. Vzájemné poměry hrací a divácké části jsou totiž v tomto případě natolik deformované, že to ze dvou řad diváků přitlačeným doslova ke zdi sklepního sálu dělá skutečně (a snad záměrně) voyeury.

To má co dělat s tím, že (slabý) zvolený text vzali inscenátoři vážně a bez žádoucího odstupu. V měsíčním letáku anoncované „místy šokující exkurzi" do života dnešních „zajištěných třicátníků", dnes už ovšem poněkud banální včetně těch „báječně zařízených domovů, vztahů, prázdnot a lží", by takový odstup velice prospěl. Můžeme ho postrádat tím spíš, patříme-li k divákům Hrbkova CD 94, od jehož poetiky byl takový odstup neodmyslitelný. Poetiku CD 94, tkvící svými kořeny v tradicích komediantství 'dell'arte' – jejichž uplatnění bylo na začátku odstíněno spíš studentsky živelnou chutí 'hrát komedii' než modernisticky zdůvodňovanou poetistickou 'hravostí a hrovostí' – nahradil v nové Hrbkově inscenaci postmodernistický návrat k iluzi.

Do jaké míry tu k patrné rezignaci na dosavadní poetiku působily podobné obavy o přijetí jako u Michala Langa, když inscenoval *Čas katů* – byť byly u Hrbka naopak spojené s přechodem do skutečně (doslova) sklepního prostoru – je možné se sice jen dohadovat, ale zřejmě nebudou tyto dohady zcela nemístné; je možné, že tu zapůsobila i podvědomá snaha o sblížení s východisky určující-



Antonín Máša: Rváč. DISK 2003. Režie Jan Kačer, výprava Jaroslav Bönisch

mi dramaturgický výběr maďarské hry.[11] Posuzujeme-li *Znalce* z hlediska scény a scénování, má poměrně důsledně dodržované dělení dějiště na tři oddělené (jakoby reálné) pokoje zásadní význam: rozbití celku, jehož perspektivu by mohlo obstarávat aspoň jednotné uchopení hracího prostoru, tu bylo dovedeno do takových důsledků, že se musejí projevit i ve hře nejzkušenějších představitelů.

Nabízí se srovnání tohoto horizontálního řešení se scénografickým pojetím Kačerovy inscenace Mášova *Rváče* ve studiu DISK, které je dílem Jaroslava Bönische. Podobné řešení si ostatně Bönisch vyzkoušel už v inscenaci *Rodinných*

11 S těmito (problematickými) východisky totiž jistě není v souladu výběr takové hry, jakou je Bréalova *Velká mela*, kterou Daniel Hrbek díky umění inspirovat komediálně vybavené herce tak suverénně zvládl, která ale může platit za pouhý bulvár. Jako by takové 'eklektické' rozšiřování repertoárového spektra v případě repertoárových čísel, opřených o životodárnou komediální tradici, nebylo bezprostředním vyjádřením divadelního a divadelnického sebezáchovného pudu! Bez intuice s tímto sebezáchovným pudem spojené se nelze obejít nikde, kde neplatí apriorní domluva s určitou vrstvou diváků. Není divu že je tento divadelní a divadelnický sebezáchovný pud spojený se smyslem pro komedii chápanou v původním 'oživujícím' smyslu, jehož uplatnění dělá z divadla něco, co ne zas tak malé skupiny současného obyvatelstva potřebují pro život. Z výlučnějšího 'teatrologického' hlediska může být ovšem zajímavější sledovat Hrbkův vývoj na zápasu s takovou předlohou, jakou poskytuje Jonsonův *Volpone*: jeho přechod z Celetné na Smíchov by ovšem i z hlediska změn v obsazení vyžadoval zvláštní pozornost.

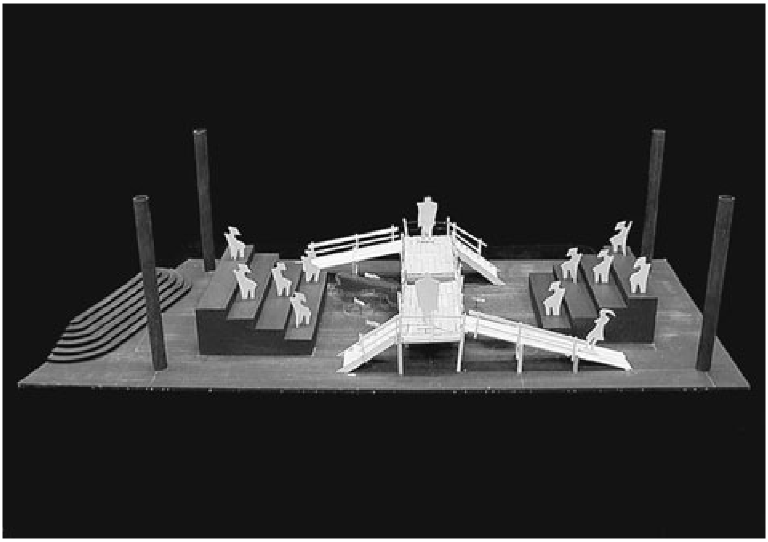


příběhů (ty se také hrály ve školním divadle, ale už v sezoně 2000-2001, režíroval je Thomas Zielinski). Horizontálně založené dějiště *Rváče* s náznakem tří interiérů dalo režisérovi příležitost k průběžnému spojování jednotlivých epizod, při kterém na končící výstup plynule navazuje další. Jednotný scénický prostor tak v jistých chvílích málem připomíná simultánní řazení tří výjevů na Masacciově obraze *Peníz daně.* I v případě tohoto obrazu se vlastně díváme na podlahu poměrně (vzhledem k šířce) mělké předscény; její pozadí tvoří krajina, zatímco v inscenaci *Rváče* jde o stěny svírající krajně tupý úhel, které mezi levými dvěma a pravou třetinou proráží fiktivní vchod do dalších pokojů ruské statkářské rodiny, jejíž dcera je centrální postavou příběhu převzatého od Turgeněva.

Také při inscenaci *Rváče* jako bychom byli pozvaní na vystoupení herců ve společném sklepním prostoru, do kterého je ovšem vestavěno (málem palladiovské, ale nezaoblené) stoupající hlediště. Díky tomu přece jen existuje mezi jevištěm a hledištěm hranice, která herce nutí vysílat divákům o to silnější signály, neboť rozehrání situací je v zásadě iluzionistické s pravolevou orientací jevištní komunikace (odpovídající horizontálnímu řešení): kdyby tam tato hranice nebyla, k žádnému herectví v pravém smyslu by nastávající absolventi nebyli provokováni. Dalo by se říct, že hranici mezi jevištěm a hledištěm ještě zdůrazňuje pás stromů, kdyby jich několik nebylo umístěno i v hledišti. Jejich přítomnost v každém případě neslouží ani tak k vytvoření atmosféry obligátně spojované s ruskými břízkami, jako ke zveřejnění omezenosti našeho náhledu i nadhledu. Tento **nadhled** je sice vlastně dokonce doslovný, ale jeho případné nároky omezuje okolnost, že šíře hrací plochy přesahuje šířku prostoru pro diváky: kam postavy doleva odbíhají – a ostatně i kam vede vchod na vrcholu tupého úhlu posta-

◀ **Biljana Srbljanovič: Rodinné příběhy. DISK 2001. Režie Thomas Zielinski, výprava Jaroslav Bönisch**

▶ **Václav Kliment Klicpera: Veselohra na mostě. DISK 2002. Maketa scénického návrhu Jaroslava Bönische**



vených stěn – zůstává tajemstvím. Že je to (nikdy úplně nerozluštěné) tajemství pro hrající i přihlížející, napovídají právě i stromky v hledišti (jehož tímto způsobem zdůrazněné spojení s jevištěm je tím důležitější, že herecká hra se v podstatě opírá o princip čtvrté stěny).

Smysl pro uchopení celku, nabízející přitom všechny možnosti vynalézavému režijně-hereckému rozvinutí komediálních podnětů předlohy (k němuž bohužel v daném případě nedošlo), prokázal Bönisch i při scénografickém řešení Klicperovy *Veselohry na mostě* (DISK ji nabízel v sezoně 2001-2002 v režii korejské studentky Michong-Oh). Most, který už u Klicpery představuje komediantské pódium, postavil mezi diváky, kteří soukromou 'válku', vedenou v tomto jakoby neutrálním prostoru mezi dvěma oficiálními válčícími stranami, sledovali z obou stran. I ne zrovna nejvynalézavěji rozehrávané dění jasně ukazovalo Bönischovu snahu vybudovat takovou scénu, která by nejlépe odpovídala dramatickému prostoru inscenovaného příběhu.

Ke všem uvedeným příkladům se dá říct, že talentovaný mladý scénograf (a teprve budoucí absolvent scénografie DAMU) Jaroslav Bönisch v prvních třech případech transformoval reálný tunelovitý sklepní prostor studia DISK vždycky tak, aby se v něm mohlo hrát divadlo. V případě Ionescovy *Plešaté zpěvačky*, uvedené v režii Bereniky Dobiášové v jednom večeru s Klicperou tentokrát ve vestibulu divadla DISK (tj. v místě dnešní kavárny), odpovídalo této snaze umístění nesmyslně konverzujících postav na pohovku a židle postavené k zadní prosklené stěně obrácené do Karlovy ulice. 'Hasič' přicházel z publika, takže společný pobyt herců i diváků na jednom místě se přímo demonstroval, ale i hranice mezi nimi se na druhé straně manifestovala hracím pódiem (když při letošním hostování inscenace v kavárně Švandova divadla toto pódium chybělo, představení tím jasně utrpělo).

Pokud jde o scénické řešení *Znalců* ve sklepním prostoru Švandova divadla, zbývá ukázat na důsledky, jaké takové řešení může mít na herecký projev. Jde také o žánrově stylové zaměření, které se scénickými dispozicemi vždycky souvi-



Eugène Ionesco: Plešatá zpěvačka. DISK 2002. Režie Berenika Dobiášová, výprava Jaroslav Bönisch. Na snímku zleva Jana Stryková, Viktor Dvořák, Dana Verzichová, David Švehlík, Jaroslav Slánský a Jana Infeldová

sí. Není divu, že hercům vedeným požadavkem jakéhosi pseudorealismu se jen s obtížemi daří – a někdy dokonce vůbec nedaří – vyvarovat se (v jistém případě i velice křečovitého) hraní stavů, této – už zmíněné – nemoci současného českého herectví, občas léčené stejně neblahým hraním komediálních nápadů. Jako by se dávno nevědělo, že podobné nemoci lze čelit jen obnovováním schopnosti **vyprávět příběh**. A to v rámci scénického zpřítomňování nějakých dějů neznamená nic jiného než nahradit jejich **pasivní předvádění**, zpestřované nejrůznějšími režijními výmysly, **aktivním hereckým jednáním**.

Muzikál: postmoderna, nebo byznys?

Jana Machalická

Muzikál, který se v druhé polovině 20. století v angloamerických zemích vyvíjel jako mimořádně nákladný žánr a druh podnikání, jsme do listopadu 1989 prakticky neznali. Jistě se najdou odpůrci, kteří budou poukazovat na produkci Hudebního divadla v Karlíně i jinde v různých etapách vývoje. Z konce šedesátých let se zpravidla připomínají Ondráčkovi *Gentlemani*, nebo *Filosofská historie* Zdeňka Petra, ale šlo o systém i inscenační způsoby, které v žádném případě nebyly srovnatelné s tím, co se odehrávalo na západ od našich hranic. Nicméně tato 'česká cesta' je lemována řadou kvalitních inscenací světové muzikálové klasiky, na nichž vyrůstaly generace výborných sólistů. Původní domácí tvorba se pak pohybovala v rozmezí od velmi oblíbených přešívek činoherních titulů až po původní libreta různorodé kvality, snad nejhorší odrůdou byl typ sterilní a tematicky zaměnitelné komedie s písničkami, který provozovala prakticky všechna divadla v republice. Samostatnou kapitolou v historii žánru je pak tvorba tzv. malých scén od Semaforu po Husu na provázku.

Ovšem ani produkce Karlína jako velkoměstské scény s vazbou na média zdaleka nebyla tak masovou záležitostí jako dnešní muzikálové projekty, ostatně došlo-li na televizní inscenace muzikálů a operet, hráli činoherci a zpívali 'operešťáci'. Sotva bychom si dnes uměli představit, že by televize natočila muzikál *Dracula* a místo Daniela Hůlky by se titulní role ujal charismatický činoherec, kterému by Hůlka propůjčil svůj hlas. A přitom i ty největší hvězdy žánru byly s tímto dublérstvím před listopadem v podstatě srozuměny. Po roce 1989 se situace začala zvolna měnit, žánr se emancipoval a zmizela i socialistická terminologie, která jej označovala za 'hudebně-zábavný'. Vpád soukromých muzikálových produkcí na domácí scénu na jedné straně vedl k profesionálnímu růstu interpretů, kteří jsou s to vyhovět náročným požadavkům syntetického žánru (zde je třeba zmínit především tzv. brněnskou školu, která se etablovala v inscenacích tandemu Moša – Merta, své místo má i katedra muzikálového herectví na JAMU) a na druhé straně došlo k rozvoji mašinérie showbyznysu a muzikálu jako oboru podnikání, který podléhá vlastním pravidlům.

Před závorku by se mělo zřejmě vytknout, že stejně jako v zahraničí i u nás muzikálové projekty brzo získaly absolutní imunitu vůči jakékoliv kritické reflexi. Díla, která se jeví jako politováníhodné omyly, nedodržující základní předpoklady tvůrčí práce, vydělávají svým autorům miliony. Dlouhodobé směšování základních hodnotových měřítek diváky zcela zmátlo a recepce těchto děl zpravidla příliš nezávisí na kvalitě. Prvořadým činitelem v tomto procesu je totiž medializace, která je rozložená do několika vzájemně propojených vrstev. Díky nekončící me-





▲ **Bohuš Matuš a Janek Ledecký v muzikálu Hamlet (Hamlet Production, Divadlo Kalich, světová premiéra 1. 11. 1999)**
▶ **Daniel Hůlka – Monte Cristo (Monte Musical, Kongresové centrum Praha, světová premiéra 13. 12. 2000)**
▶▶ **Sborová scéna v muzikálu Monte Cristo**

diální masáži usedají v hledištích diváci, kteří běžně divadlo nenavštěvují. O divadelním umění pak dostávají falešnou informaci, kterou vnímají jako status quo. Dochází k zaměňování divadla se showbyznysem, herců za hvězdy popmusic a podobně. Představa věčného romantika Janka Ledeckého, že svým zpotvořeným *Hamletem* objeví mladému publiku krásu a mnohoznačnost Shakespearova textu, je scestná. Fanynky Ledeckého v žádném případě nezajímá existenciální téma Shakespearova dramatu, ale výlučně jejich idol. S ním se identifikují, ať se objeví v jakékoliv podobě. Pokud si odnesou z návštěvy jeho muzikálů poznání, že *Hamlet* je velká love story a *Galileo* rebel od plotny, zůstanou při něm navždy. Proč by se ostatně měly pídit po skutečném jádru těchto děl. Při analýze triků tohoto byznysu lze brzo dojít ke zjištění, že se tu vytváří prostor na hranici virtuální reality. Muzikálové produkce se proměňují v komunity žijící vlastním životem a divákovi se také prodává možnost nahlédnout do jejich tajů, rozuměj do báječného života hvězd. I Česká tisková kancelář pravidelně informuje o sté, dvousté repríze toho či onoho titulu, o dětech, jež se v tomto společenství zrodily, o vztazích ukončených, nově vzniklých apod. A co teprve plejáda společenských časopisů!

Samostatnou kapitolou je pak propojení muzikálů s internetem. Nabídka webových stránek je rozsáhlá a zahrnuje i projekty, které dosud nespatřily světlo světa a nejspíš je nikdy nespatří. V soupisu nechybí ani jakási společenská rubrika, která čtenáře informuje o rozličných pohybech muzikálových hvězd. Na Českém muzikálovém serveru (www.musical.cz) lze najít leccos – od zpráv o dění na domácích scénách až po rekapitulaci zahraničních novinek. Překvapí ovšem snaha podepřít současný muzikálový boom tzv. historicko-teoretickými exkursy. Jinými slovy vnutit divákovi představu, že tento byznys je legitimním pokračováním nejlepších tradic českého divadla. V tex-



tu „Proč je v Praze tolik muzikálů“ autor splete dohromady prakticky všechno od E. F. Buriana přes Gershwinovu *Porgy a Bess*, s níž hostoval soubor Everyman Opera v Praze v roce 1955, až po americké filmy. Až dojde k úlevnému zvolání, že v roce 1992 byla půda připravena. Perličkou v nabídce je ovšem stať zaklínající se Alfrédem Radokem, který se prý rozhodl inscenovat operetu, jelikož potřeboval humor a smích po těžkém válečném období (sic!). Dál už jenom naivní kompilace na dané téma, ovšem na závěr vynese autorka jedinečný trumf s použitím oblíbené charakteristiky žánru z pera prof. Iva Osolsobě – Radok prý miloval jen „divadlo, které hraje, zpívá a tančí“. Vypjatou divadelností Radokových režií lze koneckonců mávat v prospěch čehokoliv. O tom, že muzikáloví diváci jsou skutečně 'connected people' svědčí další fakt – zařazení záporné kritiky muzikálu na internetové stránky Lidových novin vyvolá téměř vždy nesrovnatelně větší počet reakcí, a jak už je při možnostech anonymního vyjádření zvykem, také příslušně nevybíravých.

Je třeba v této souvislosti ještě zmínit další aspekt – návštěva muzikálu se stává společenskou nutností. Úspěšný podnikatel, byť si o příslušné produkci myslí své, nezaváhá a média pak o všem čile referují. To, že Václav Havel navštívil muzikál *Kleopatra* Michala Davida, vypadá téměř jako námět na absurdní hru. Ponechme stranou, čím asi tato produkce mohla našeho exprezidenta a dramatika obohatit, i konotace, jež jsou spojeny se jménem autora hudby. Ať už Václav Havel navštívil *Kleopatru* z jakýchkoliv pohnutek, jeho návštěva jen podtrhuje společenský význam muzikálových produkcí, tím spíš, že divadelní představení, která za své funkční období poctil svou přítomností, by se dala spočítat na prstech jedné ruky.

Náklady i návštěvnost stále rostou

Muzikál se stal fenoménem desetiletí: sociologickým, divadelním (částečně i filmovým) a ekonomickým. Tyto aspekty se vzájemně ovlivňují a doplňují. Statistiky hovoří jasnou řečí, muzikálové produkce totiž výrazně proměnily čísla týkající se návštěvnosti a tržebnosti, bez přehánění se dostávají na úroveň jiných masových akcí, rockových koncertů, fotbalových a hokejových utkání. Stávají se velmi výnosným, ale i velmi rizikovým druhem podnikání. Odhadnout úspěšnost projektu je nejsložitější, protože se stále vynořují nové a těžko odhadnutelné faktory. I za relativně krátkou dobu vyrostla na poli muzikálového podnikání řada pomníčků, které se ovšem tyčí v dost nevyrovnaných řadách. Asi nejznámějším krachem byla nesmyslná *Rusalka-muzikál* v Divadle Milénium, špatně však dopadla i velmi solidní *Pomáda* s mladými zajímavými interprety, stejně jako hudební a textový paskvil *451 stupňů Fahrenheita*. Ani *Evita*, kterou uvedl tým již ostřílený z muzikálu *Jesus Christ Superstar*, nesplnila očekávání.

Zdá se, že kvalita muzikálu je v tomto směru podružná. Například *Evita* je úspěšným a prověřeným titulem, který se hraje po celém světě. Mohlo by se tedy zdát, že pohořel na obsazení dvou neznámých dívčin do titulní role poté, co ji odmítla Lucie Bílá. Jenže jak potom vysvětlit, že Daniela Hůlku, neznámého operního sólistu z Ústí nad Labem, naopak muzikál *Dracula* vynesl na hvězdnou dráhu? Mylná je také představa, že muzikál zaplatí sponzor, producenti většinou musí vložit vlastní peníze. Sehnat finančního partnera pro muzikál, jehož náklady se v domácích podmínkách pohybují v desítkách milionů, je dnes mnohem obtížnější, než bylo v polovině devadesátých let. Výjimku tvoří ověřené tituly zahraniční produkce či projekty, které zaštiťuje známý a úspěšný tuzemský tým.

Náklady na velké výpravné projekty ovšem stále rostou a tento trend bude mít zřejmě i nadále progresivní charakter. V osmdesátých letech, kdy broadwayské diváky vzrušovala v *Miss Saigon* helikoptéra na jevišti, se Andrew Lloyd Weber pokusil tento trend prolomit komorním titulem *Aspect of Love*, ovšem jak se ukázalo, bylo to jen oddechové intermezzo, které v žádném případě hlavní proud nesvedlo do jiného řečiště. V tuzemsku je situace s nárůstem nákladů přibližně stejná. Existují však přibližně tři druhy produkcí: První tvoří mamutí projekty typu *Dracula*, *Monte Cristo* v halách, které pojmou víc než tisícovku diváků, do jisté míry sem lze zařadit *Jesus Christ Super Star* či *Evitu*. Českou specialitou jsou pak muzikály, které se uvádějí v sálech s kapacitou kolem pěti set sedadel. Zdálo by se, že s touto návštěvností nelze dosáhnout návratnosti investic, ale úspěšnost a tudíž vysoká reprízovost posunuje tyto projekty do první kategorie. Sem patří například *Hamlet*, *Galileo*, *Johanka z Arku*, *Kleopatra*. Nevýhodou tohoto typu muzikálu ovšem zůstává absence živého orchestru a sborů, které jsou v hudebně-dramatické inscenaci nenahraditelné. Provedení se tak mnohdy blíží činoherně pojatým muzikálům repertoárových scén, ovšem s libretem, které by jim nikdy nemohlo konkurovat. V třetí skupině se ocitá produkce repertoárových divadel – Hudebního divadla v Karlíně, Městského divadla v Brně, která stále udržují profesionální parametry a jejichž inscenační výsledky znovu potvrzují smysl kontinuální práce. Vzhledem k vysokým nákladům na živé hudební provedení zůstává repertoárový Karlín poslední scénou, která obhospodařuje dva orchestry a sbor. Pochopitelně že je to na inscenacích znát, ale situace se tak proměnila, že dnes se divák bez reptání spokojí s hybridem různě kombinujícím half playback, nahrávku z pásu apod.

Jesus Christ Super Star měl náklady 13 milionů korun a vidělo jej 850 tisíc diváků, návštěvnost prvního uvedení *Draculy* v letech 1995–98 činila 1,2 milionu diváků a náklady poskočily ke dvaceti milionům. Zatím největší investicí v tuzemsku byl *Monte Cristo*, náklady sice produkce tají, ale údajně se pohybovaly kolem 80 milionů korun. Dalším faktorem vstupujícím do investic je výstavba či rekonstrukce příslušné scény. Je potěšující, že vznikají nová divadla či se opravují stará, ale vazba stavebních aktivit tohoto druhu takřka výhradně na muzikálové produkty svědčí o vývoji směřujícím stále víc k seriálovému způsobu hraní a vytlačování repertoárového systému. Pro muzikál vznikla Spirála, Pyramida, Milénium, Divadlo Kalich, Divadlo Broadway a v Brně se díky aktivitě ředitele Městského divadla Stanislava Moši staví nová velkolepá moderní hudební scéna. O částky na opravu či stavbu se pak příslušně navyšují náklady na uvedení prvního titulu, například Ledeckého *Hamlet* se tímto způsobem vyšplhal až na třicet milionů korun.

O profesionálním růstu interpretů byla již zmínka, ale muzikál v průběhu devadesátých let přispěl ke specializaci dalších profesí. Obsazování se řídí pravidly filmového castingu, etablovaly se profese company managera, promotéra, muzikál je dnes nemyslitelný bez režiséra či výtvarníka osvětlení apod. Když se v roce 1992 při uvedení *Les Misérables* v Divadle na Vinohradech čeští diváci poprvé setkali se seriálovým uváděním (hrálo se během divadelních prázdnin), šlo spíš o pokusný balónek, který v dosud zakonzervovaném divadelním systému mnoho neznamenal. Zvýšený pohyb herců napříč divadly a opouštění pevných angažmá přinesla až léta následující. To vše dnes umožňuje produkcím vybírat si mezi nejlepšími.

Padl také předpoklad, že diváci u nás jsou příliš zvyklí na pestrost repertoárové nabídky a seriálové uvádění jim bude připadat monotónní. Praha se sice svým diváckým zázemím nemůže rovnat velkým metropolím, ale jak vidno, jednotlivé produkce uvádějí tituly i čtyři roky. Když se vyčerpá Praha, najede se na svozy z venkova. Na rozdíl od některých činoherních idealistů, kteří se stále nechtějí vzdát diváků se zájmem o tematicky směrovanou dramaturgii, muzikáloví producenti si podobnou sofistikou hlavu nelámou. Berou kus od kusu a venkov přijíždí za svým Hůlkou, Machálkovou, Basikovou a spol., aniž by se zabýval otázkou, v jakém kusu zrovna vystupují. Jde v podstatě o obměnu někdejších svozů ROH do Hudebního divadla v Karlíně, jen asi odpadá ono nakupování a v hledišti pak pochrupování zmožených tatíků, které na 'kulturu' dovlekly jejich polovičky.

Seriálové hraní doprovází jeden mimořádně negativní jev, který připomíná zásilkovou službu na dobírku. Při koupi provozovacích práv a následném inscenování tzv. muzikálu superlativů schvalují totiž jeho producenti prakticky všechno – představitele, scénografii, kostýmy, světelný design, dokonce i české libreto. Muzikál-balík putuje mezi světovými metropolemi jako doklad totální globalizace v umění. To, co činí divadlo divadlem: různost pojetí, výkladů a stylů, přestává být podstatné. Divák v New Yorku, Londýně, Berlíně i Tokiu se stává součástí jediné inscenace a podle propagačních materiálů má nejspíš být pyšný, že se tímto způsobem udělovala i provozovací práva českého *Draculy*.

Od dělného lidu k romantickým rozervancům

Podíváme-li se podrobně na námětové okruhy současných libretistů a skladatelů, zjistíme, že se v postatě drží zajetých a ověřených postupů z předlisto-





▲ **Naděžda Urbánková (Baronka z Kratihájů) a Jitka Molavcová (Eulálie Čubíková) v muzikálu HDK Zvonokosy (Hudební divadlo v Karlíně 2001)**
▶ **Hana Křížková a Karel Černoch v muzikálu Monte Cristo**
▶▶ **Sborová scéna z Galilea Janka Ledeckého (Hamlet Production, Divadlo Kalich, světová premiéra 15. 2. 2002)**

padového období a nic světoborného neobjevili. Ivo Osolsobě v mnoha pracích neopomněl ve srovnání s činohrou zdůrazňovat téměř panenskou čistotu operety a muzikálu, pokud jde o službu ideologii. Troufla bych si s tímto názorem polemizovat. I pokud necháme stranou excesy padesátých let, kdy se takzvaně zhudebňovaly budovatelské veselohry, zůstávala velká část titulů poplatných ideologii. Málokterý autor původního českého muzikálu, i když námětově těžil z literárních předloh či uvedl na jeviště historické postavy, pominul dodat příslušně angažovanou omáčku. Úspěšně se stačilo zapomenout, že i tituly, na které se léty nabalila pověst výjimečného počinu, odváděly tento povinný desátek a dnes jsou prakticky nehratelné. Stačí jenom zalistovat ve třech dílech *Nové československé operetní a muzikálové tvorby* Milady Marklové a začíst se do synopsí libret. I taková *Šeherezáda* (Divadlo Vítězného února v Hradci Králové 1967) autorů Bažanta a Maláska byla „bojem bezmocného lidu proti mocnému jedinci". Typickým případem jsou nedávno znovu nastudované *Zvonokosy* Jindřicha Brabce a Petra Markova. V roce 1983 muzikál úspěšně uvedlo Hudební divadlo Karlín, ale to, co se před dvaceti lety jevilo jako pikantní a lechtivé, je dnes přinejlepším banální. Socialistický nátěr *Zvonokosů* nešlo ničím přebít, libreto se drží již zmíněných schematismů, které velely rozvernou historku o zbudování obecního záchodku Gabriela Chevaliera umravnit burcujícím apelem nad údělem lidu utlačovaného zkorumpovanými kapitalistickými politiky a zpátečnickou církví. Ještě v říjnu 1989 vyrukoval Lubomír Veteška s muzikálem *Kleopatra* (DJKT Plzeň), který byl – jak jinak – apoteózou pracujícího lidu, jež by se dala shrnout do sloganu 'vládci odcházejí, dělný lid a země žije dál'.

Jak vidno, nápad Michala Davida uvést na muzikálové jeviště slavnou vládkyni Egypta není vůbec původní, stejně tak se coby muzikálový hrdina



objevil už v roce 1965 v Krušnohorském divadle v Teplicích hrabě *Monte Christo* (autor Rudolf Trinner). Tým libretistů nové *Kleopatry* a skladatel Michal David se pochopitelně nemuseli zabývat problémem utlačování dělného lidu, stejně jako se Karel Svoboda a Zdeněk Borovec s klidem obešli bez kapitalistických kořistníků obklopujících Edmonda Dantèse. Nicméně úlitby ideologii a schematismy z nich se rodící nahradily jiné postuláty, které se bez výjimky dodržují. Prvním předpokladem pro současnou původní muzikálovou tvorbu je absolutní simplifikace tématu a jeho zúžení na jeden, podle autorů nosný motiv. Samozřejmě nelze očekávat, že například román jako je Dumasův *Hrabě Monte Christo* zachová v jevištní podobě svůj složitý děj. Jenže dramatickou stavbu a provázanost dějových odboček nelze nahradit polopatickými veršíky a všezahlcující kýčovitou sentimentalitou. Jestliže se podržíme předpokladu, že ideologie či pokus o společenskou kritiku z muzikálu prakticky zmizely (propadl například muzikál *451 stupňů Fahrenheita* – APK Inspirace 1994 – i satirický pohled do volebního zákulisí v muzikálu *Prezidentem snadno a rychle* – HDK 1996), pak obojí nahradila doslova smršť falešných emocí a sentimentu. Zatímco činohra překračuje v coolness všechny meze naturalismu a střeží se dát průchod citům, muzikál využívá svou příležitost a vzývá je ve všech formách – muzikáloví hrdinové, podpoření příslušně emotivním hudebním zpracováním, lkají nad nenaplněnou láskou k opačnému pohlaví, nepochopeným citem k vlasti či marnou snahou prospět lidstvu.

To, co provedl Janek Ledecký s *Hamletem* a *Galileem*, se vzpírá zdravému rozumu. Ze Shakespearovy tragédie si vypůjčil 'jméno, které táhne' a dějovou osnovu. Už to samotné by jej mělo po zásluze

katapultovat do čela pochodu plagiátorů, ale tak jednoduché to nebude. Ledecký se zarážející suverenitou vytvořil jakousi kuchyňskou verzi dramatu, převedenou navíc do polohy uslzené milostné romance mezi kralevicem dánským a Ofélií. Tuto svou představu lidového kusu přizdobuje téměř pubertálním slovníkem – „Hamlet je totiž cvok, kterému kape na karbid“ a podobně. *Galileo* už tolik nepopouzí přepisováním klasika, ale nakonec autorovi nezbylo, než jej (pochopitelně neprokazatelně) vykrádat. Od Brechta přebírá formu chronologicky řazené kroniky, kterou pak opracovává podle svého. Bertolta Brechta zajímalo, proč Galileo odvolal. Oč přesně jde Ledeckému, není tak úplně jasné. Jeho postava je stejně jako u *Hamleta* zástupná, jde o tance, zpěvy, dýmy a světla s obsazením, které z překvapivě velké části netvoří ani hvězdy pop-music. Ledecký si je tak jistý v kramflecích, že povolává ty, kteří se dnes už jen producírují v televizních soutěžích. Galileo se svým kurikulem a historickými souvislostmi se hodí, protože se jeho pomocí divákovi vnucuje představa, že opravdu jde o inkvizici, Aristotela a další fenomény podobné vznešené kategorie.

Druhým předpokladem, pevně provázaným s předchozím zjednodušováním a vytvářením nekomplikovaných archetypů, je montování motivů za účelem efektní formy. Typickým příkladem byl Svobodův a Borovcův *Dracula*. Údajně inspirovaný románem Brama Stokera, zcela nepokrytě plagoval úspěšnou filmovou verzi Franka Coppoly. Hledat v ději, rozvrženém do časových rovin od středověku až po současnost, jakoukoliv logiku by bylo zcela zbytečné, vše se děje za účelem ohromit velkovýpravným pojetím. Autoři dokonce zapomněli na základní požadavek pohádek pro dospělé – aby totiž dobro zvítězilo nad zlem. Bednárikův melancholický upír bloudí staletími a ani v závěru není osvětleno, zda je zloduch, či oběť. Zato se před divákem otevírá jedno prostředí barvitější než druhé. Autoři, aniž by to tušili, stanovili závazný vzor pro své pokračovatele včetně sebe samotných. Další jejich muzikál *Monte Cristo* byl rodný bratrem *Draculy* se vším všudy, nově se narodivší sestřičkou pak *Kleopatra*. Proč Egypt, soumrak Ptolemaiovců a dekadence Říma? Odpovědí jsou úžas budící téměř prostorové filmové dotáčky Filipa Renče, při nichž má divák autentický pocit, že se společně s pějící Kleopatrou vznáší nad Nilem. Novým trendem, zdá se, je multimediální charakter muzikálových produkcí, zdokonalování techniky ovšem vede k dalšímu eliminování divadelních prostředků, stále víc se prosazují jen sledy kýčovitě stylizovaných ‘živých obrazů’ rezignujících na hereckou akci.

Český původní muzikál hledá své hrdiny v několika námětových okruzích. Nejpočetnější jsou adaptace literárních, dramatických i filmových děl a zpracování osudů historických postav. Patří sem například *Dracula*, *Monte Cristo*, *Hamlet*, *Kleopatra, Sny svatojanských nocí*, *Bastard* (muzikálové zpracování *Fausta*), *Babička*, *Galileo*, *Superhvězda Mařenka* (muzikál o Marii Zieglerové), *Zahrada rajských potěšení* (život a dílo Hieronyma Bosche), *Pohádka máje* (výpravná verze někdejší provázkovské inscenace), *Pěna dní*, *Rusalka*, *Carmen*, *Johanka z Arku*, *Krysař*, *Romeo a Julie*, *Kráska a zvíře*, *Mrazík*, *Starci na chmelu*. Je to pozoruhodný výběr a také ryze český: dílem sází na notoricky známé příběhy rebelujících jedinců, dílem na náměty slibující fantaskní nebo pohádkové zázemí a občas i zahraje na vlasteneckou notu. Zajímavé ovšem je, že když se v libretu nepodaří vystavět jako základní situaci primitivně rozehraný střet nepochopeného jedince s okolím, či milostnou zápletku, dochází ke krachu projektu. Podobně když se autoři umanou

na předlohu, která se evidentně muzikálovému zpracování vzpírá, anebo se snaží o muzikál s filosofickými podtexty. Například Jan Vedral si v *Pěně dní* nedokázal poradit se surrealistickou, místy nonsensovou poetikou Vianova románu, i když se na první pohled zdálo, že přizváním jazzmana Milana Svobody získá muzikál odpovídající hudební zpracování. Nakonec ze všeho zbyl zmatený milostný příběh a nevzrušivý střední proud. Opus, který se odvážně pustil do hlubin lidského podvědomí, byla Kratochvílova a Soukupova *Zahrada rajských potěšení*. Inspiraci našel v životě Hieronyma Bosche a sestával ze stylizované erotiky, kouzel se svícením, to vše pak podpořeno eklektickými orffovskými variacemi a zdivočelým výtvarnem. Jakousi kategorií mimo hlavní proudy jsou potom vděčná zpracování historie té či oné významné kapely. Ovšem ani *Brouci* ani *Olympic aneb jak se lítá vzhůru* nenaplnily očekávání, jistě i proto, že pouhá reprodukce hitů nenahradí absenci nosné story. Někdy v polovině uplynulého desetiletí také slavily úspěchy retromuzikály, ale do vývoje výrazněji nezasáhly. *Má férová Josefína* Ondřeje Havelky podle Vladislava Vančury (Hudební divadlo v Karlíně), Hřebejkova filmová *Šakalí léta*, po kterých nedávno sáhla dvě divadla, a *Tmavomodrý svět* (skončil totálním krachem) byly spíš jen pokusy najít nová témata.

Zvláštní postavení mezi českými muzikály má tvorba Zdeňka Merty a Stanislava Moši. Tento autorský tandem se totiž nikdy nevzdal ambicí uvádět muzikály takříkajíc s myšlenkovým přesahem. Dodržují ovšem perfektně promyšlený systém propagace a opírají se o profesionální provedení a všestranné sólisty. Diváci jim proto žonglování se vzletnými pojmy a místy nesnesitelné pseudofilosofování vesměs odpouštějí. V Brně mají bezkonkurenční postavení, k čemuž jistě přispívá i vymezování se vůči Praze. Vrcholem tohoto typu tvorby bylo vizualizované oratorium *Bastard* s libretem zahlceným symboly, citacemi a odkazy, v nichž se takřka nebylo možné orientovat. Merta s Mošou ovšem chytře rozpoznali, že část publika chce od muzikálu víc než kýč a sentimentální historky. Kupodivu se ale nechali navnadit okázalým pózováním na téma víry a vymezování hranic lidské svobody v domnění, že jde o originální zpracování Goethova *Fausta*. Poslední projekt *Svět plný andělů* znamená pokorný návrat k tradiční náloži emocí a rozervanému hrdinovi byronovského typu, ale při ohlédnutí za dvanáctiletým budováním brněnské muzikálové scény je třeba i pří vší kritičnosti uznat, že si v tuzemsku získala svým způsobem výsadní postavení. A to zejména v kontextu soukromých produkcí seriálového typu. Důvod je prostý – nerezignuje na muzikál jako syntetické divadlo a své sólisty nehledá v herecky nevybavených hvězdách pop-music. Stejným směrem se ubírá i Hudební divadlo v Karlíně, které v posledním období zaměřilo repertoár hlavně muzikálovým směrem. Jde o dramaturgii kladoucí důraz na kvalitní angloamerickou produkci, kterou je nynější dobře vybavený soubor s to nastudovat v kvalitním provedení. Poslední vývoj v Karlíně však nevěští nic dobrého. Magistrát svévolně vyměnil ředitele a dosavadní úsilí nového šéfa jasně ukazuje, že se nehodlá vzdát představy učinit z této tradiční repertoárové scény další prostor pro soukromé produkce. První desetiletí tuzemského muzikálového boomu přitom přináší podivné zjištění: soukromé produkce, od kterých si mnozí slibovali, že přiostří konkurenci a budou štikami ve stojatém rybníce, se postupně profilovaly jako aranžéři kostýmovaných megashow nabitých zpěváky pop-music a připomínajících divadlo jen proto, že se odehrávají na jevišti.





▲▲ Ivetta Bartošová a Daniel Hůlka v Draculovi (Nota Bene Musical, Kongresové centrum Praha, světová premiéra 13. 1. 1995)
▲ Petra Janů v muzikálu Galileo

Všudypřítomný muzikál

Přitažlivost muzikálu pro obecenstvo a snaha využít muzikálních schopností činoherců vedly i ke vzniku žánrového mezitvaru, pro který se ustálil termín činoherní muzikál. Jde o typ inscenací, kterému se daří zejména tam, kde je k dispozici soubor složený z všestranně nadaných jedinců, vícesouborová divadla si v tomto případě nezřídka vypůjčují účinkující z operety i baletu. Tematické rozpětí sahá od tradičních muzikálových titulů přes klasické tituly až po původní autorskou tvorbu. Tyto inscenace se svým způsobem distancují od muzikálové prvoplánovosti, proklamují tzv. vyšší ambice syntetického tvaru, který klade důraz na rozvíjení psychologie postav, budování situací s výpovědí. Často se ovšem stává, že muzikálové prostředky tyto snahy zcela přehluší a původní záměr se vytrácí. Souvisí s tím i nedůvěra inscenátorů ve zvolený text (to platí zejména u klasických titulů), muzikálová ambaláž jej totiž má především ozvláštnit a dynamizovat. (Ostatně pro řadu činoherních režisérů je tato nedůvěra a následné přepracování hry podle vlastních představ alfou a omegou jejich stylu.)

Toto riziko již několikrát ve svých projektech podstoupil Juraj Deák. K hudebnímu divadlu zjevně inklinuje, zároveň je režisérem činoherním a snaha skloubit obojí v efektním tvaru jej vedla od někdejšího nesporného přínosu do slepé uličky poslední muzikálové premiéry v Divadle na Fidlovačce. Nejdřív se mu v Národním divadle moravskoslezském podařil Bockův a Steinův *Šumař na střeše* (1995) s všestrannými ostravskými činoherci, které doplnil i členy operetního souboru. Emotivně laděný příběh udržel v nepodbízivé rovině, dodal mu přiměřenou dávku divadelní imaginace a zároveň neutrpěla kvalita hudebního nastudování. Titul si posléze v téměř nezměněné podobě zopakoval na Fidlo-





▲ **Johanka z Arku Lucie Bílá (Divadlo Ta Fantastika, světová premiéra 31. 3. 2000)**
▶ **Leoš Juráček a Pavel Zedníček v Shakespearově Richardovi III. (Divadelní agentura ECHO, Divadlo Globe 2001)**

vačce. Ostravští činoherci v Deákově režii prokázali své schopnosti i ve Wassermanově-Leighově-Darionově *Muži z La Manchy* (1998), i když očekávání vzbuzené předchozím titulem bylo vyšší, než jaký mohl být v tomto případě výsledek.

Pod Deákovou šéfovskou patronací se v Ostravě na přelomu let 2000-2001 ovšem odehrála i premiéra bombasticky naddimenzované show *Zlaté rouno* podle Roberta Gravese s podtitulem „Dobrodružná výprava činem, tancem, zpěvem a hrou“ (scénář Marek Pivovar, režie Radovan Lipus), v níž účinkovalo – hrálo, zpívalo a tančilo – snad celé ostravské divadlo. Přemíra nesourodých prostředků ve spojení s touhou oslnit diváky nákladnou megaprodukcí skončila v žánrovém i významovém hybridu. Ale také Deákova úspěšná inscenace Lorkovy *Krvavé svatby* uvedená v následující sezoně byla založena na nedorozumění, i když se zmíněnou muzikálově-taneční formou Deákovi podařilo zmást publikum i kritiku. Nicméně Lorkovo sevřené a silné drama si nemusí ničím vypomáhat, natož ‘souborem písní a tanců’. Vkomponování flamenka jako základního stylotvorného prostředku oslabilo všechny dramatické momenty děje a seřadilo je do jedné nevzrušivé linie. Diváci ale nadšeně obdivovali nasazení a temperament účinkujících, aniž by rozeznali, že se vše odehrává na falešné struně, která Lorkovu poetiku nahradila něčím, co je s ní v přímém rozporu.

Podobně to bohužel dopadlo i s nedávným muzikálem *Carmen*, který Deák uvedl v Divadle Na Fidlovačce (kde už předtím inscenoval i *Na skle malované* a *Kabaret*). Inscenátoři sáhli po próze Prospera Meriméa, ovšem příběh se jim zaklínil mezi nevěrohodnou polohu sociálně kritickou a přemrštěně baladickou. Tento dvojí obraz režisér zase nadměrně živil doslovným vyráběním španělského folklóru, v tomto případě opět flamenkem. Autor hudby Ondřej Brousek záměrně postupoval proti muzikálovým konvencím, ale došel pouze k tomu, že hudební čísla jsou motivicky nepropojená a negradují děj.

Případ Juraje Deáka, který pod tlakem žene do muzikálově rozbouřených

vod i náměty, které v tomto prostředí musí nutně skomírat, není netypický. Asi největší chybou současného činoherního muzikálu je, že se snaží nadřadit hudebně-taneční složku a uměle tak exponovat emoce. Nejosobitější inscenace tohoto mezižánru naopak obojí udržovaly v rovnováze, například někdejší provázkovská *Balada pro banditu* (kterou za Deákova šéfování uvedla roku 1996 s velkým úspěchem také ostravská činohra v režii Petera Gábora) čerpala svou poetiku z přirozené muzikálnosti herců a nemusela si tudíž pomáhat přidruženými účinky. Dnes ovšem mají mnozí pocit, že bez mumraje efektů neobstojí a muzikál v tomto směru poskytuje přímočará řešení.

Když se někdejší režisér brněnské Husy na provázku Zdeněk Pospíšil počátkem devadesátých let vrátil ze švýcarského exilu a stal se ředitelem Hudebního divadla v Karlíně, přišel s velkolepým plánem: změnit tuto scénu podle vzoru zahraničních komerčních produkcí. Podnikl řadu neuvážených kroků, neměl vhodné spolupracovníky a také diváci nebyli připravení. Ze svých plánů nakonec realizoval jen výpravnou muzikálovou verzi Uhdeovy *Pohádky máje*, která svou bombastičností zničila hravou poetiku komorní provázkovské inscenace. Kýčovitě barvotiskové pojetí s mnoha efekty, nahou Helenkou, vznášejícími se dekoracemi a podobnými nesmysly bylo přijato velmi kriticky. Pospíšil ovšem neudolán začal přemýšlet o Dvořákově *Rusalce* jako výpravné muzikálové féerii. Muzikologové se posmívali jeho představám a poukazovali na neměnnost partitury. Pospíšil tehdy několikrát prohlásil, že není problém pár not připsat. Zemřel tragicky před deseti lety a každý, kdo si vzpomene na jeho představy, které se marně snažil prosadit, si jistě uvědomí, jak neuvěřitelně se muzikálové kolbiště a české divadlo od té doby změnilo. Nejenže došlo na *Rusalku*, která posléze zkrachovala, ale to, s čím Pospíšil přišel v *Pohádce máje*, se svým způsobem stalo vývěsním štítem kontroverzních činoherních režisérů. Například Vladimír Morávek (ostatně na podzim i on vstoupí s *Excaliburem* na muzikálová prkna) si léta záměrně pohrává s ornamentem a sentimentalitou a vytváří tak jakýsi styl postmoderního kýče, jehož pomocí zapojuje do inscenace odstup a ironii. To vše je patrné zejména u inscenací Shakespearových děl (*Hamlet*, *Richard III.*, *Romeo a Julie*). Morávek – a nejen on – chce z činohry učinit vizuální atrakci. Nakonec i Dočekalův *Faust* a *Cyrano* mají něco z kýčovitého muzikálového stylu; křiklavá a kontrastní barevnost výtvarného pojetí, důraz na efektní atmosféru mizanscény přivádějí na myšlenku, že vliv muzikálových produkcí je větší, než by se na první pohled zdálo.

Pokusy charakterizovat dobu, v níž žijeme, se často uchylují k výrazům jako postkomunistický, postexistenciální, a pro styly, o kterých nevíme, kam je zařadit, užíváme termín postmoderní. Může to také znamenat, že se ocitáme v jakémsi čase *po*, mezičase nebo dokonce přesčase, pro který je signifikantní rozrušování hodnot, směšování kategorií a kritérií. Muzikál je víc než činohra odrazem tohoto chaosu, ať už jde o jeho recepci, nebo o způsob, jakým se prezentuje. Na jedné straně je výnosným komerčním artiklem a plní funkci lidové zábavy někdy velmi vzdáleně připomínající divadlo, na straně druhé skrytě ovlivňuje jiné divadelní žánry a další umělecké druhy. Ostatně neonové srdce Jiřího Davida se nakonec ocitlo v opeře *Máchův deník*, ačkoliv by stejně dobře mohlo ozdobit jakýkoliv muzikálový srdcerváč. Na prahu třetího tisíciletí, které vzývá interdisciplinaritu a multimediální formy, skýtá muzikál nepřeberné zdroje inspirace a jeho podoba je pokleslá i rafinovaná zároveň.

Tvůrce divadelního slohu

Jan Císař

Když jsem byl požádán, abych něco řekl v Národním divadle na zahájení výstavy ke 150. výročí narození Eduarda Vojana (6. května 1853), zdálo se mi to jednoduché. Jenže jsem brzo přišel na to, že to zase až tak jednoduché nebude. Ne že by nebylo co říci, naopak! Ale mnohé už řečeno bylo – a mnohokrát. Ostatně pozvánka na tu vernisáž to ve stručnosti obsáhla. To, že Vojan byl jeden z největších českých herců a velká osobnost činohry Národního divadla je zřejmě v povědomí širokého okruhu divadelní veřejnosti trvale zakotveno. A byl jím už za svého života. Čím dále tím častěji jsem se vracel ke slovům, jež kdysi žertem řekl Vojanovi Kvapil: „Ty, kdybys přišel jako Hamlet na jeviště po čtyřech, také ti to lidé uvěří a řeknou, to že je ten správný Hamlet" (Kvapil 1947: 212).

Tato svá slova připomíná Kvapil v souvislosti s úmrtím Marie Hübnerové v roce 1931, kdy ji srovnává právě v tomto směru s Vojanem: „[...] jediný Vojan vedle ní mohl vychutnávat všechnu svou slávu a svou autoritu ještě za živa. Jako na Vojana, ani na Hübnerovou si poslední léta nikdo netroufal: tak, jak hráli, bylo to jedině správné, a kritika to přijímala s naprostým souhlasem" (ibid.). Snad ještě Mošna se těšil takovému postavení. I on přesvědčoval od jisté doby divadelní veřejnost o naprosté správnosti podoby svých postav; vždycky si získal přízeň diváků, jako např. Ferapontem ve *Třech sestrách*, o němž napsal kritik Divadelního listu Máje: „Umělec přijde na jeviště a v hledišti se děje cosi zvláštního. Mošna sebou pohne, slyšíš pousmání, řekne svoje Co že? a už se smějeme na celé kolo" (Novák 1944: 81).

Zatímco ovšem Mošna i Hübnerová vklouzli do této obliby u diváků hladce, musel si Vojan své postavení uznávaného velikána českého divadla dlouho a urputně dobývat. Není divu: Mošna byl plebejský, lidový a přitom artistně perfektní komik par excellence a o Hübnerové píše Kvapil, že i když přišla do Prahy jako „jadrná, svérázná" umělkyně, přece jen to byla „zpola naivka, zpola veseloherní šaržistka [...] herečka celkem veseloherní" (Kvapil 1947: 209-211). Oba tedy začínali v žánrech, které vyhovovaly širokým diváckým vrstvám, a odtud pak spěli k metám nejvyšším, když bezpečně svým ohromným hereckým ‘darem od pánaboha' pochopili a uskutečňovali změněné požadavky doby.

Vojan takto do změn divadelního myšlení a cítění nevplouval. Zápasem o prosazení svého herectví tuto změnu inicioval, prosazoval, získával jí krok za krokem uznání a podílel se tak svým herectvím na zrodu **prvního moderního slohu** české činohry. V této jeho činnosti a v postavení, kterou si jí dobyl, vrcholila i tradice, které se české činohře dostalo v padesátých letech 19. století herectvím Josefa Jiřího Kolára. Jeho romantické herectví ve své vypjaté podobě proměnilo systém, strukturu a praxi scénování, které v české novodobé činohře od samých počátků stálo na vůdčí roli dramaturgie; přesunulo váhu na herectví

a tím na jeviště. Kolár sice zachoval funkci i postavení textu, ale podřídil je interpretaci vycházející z hereckého subjektu.

Tento dominantní podíl na podobě scénování zůstal českému činohernímu herectví – či spíše hereckým subjektům – i v letech následujících. Kolárův romantismus ustoupil, ale herci pozdního romantismu rozhodovali nadále o interpretaci textu a tím i o scénování. Po celá sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století se proto Prozatímní a potom Národní divadlo marně snaží dosáhnout jednotného slohu, rozumíme-li tím pojmem jednotné ladění všech komponentů scénování. První krok, jenž by nějak začlenil i herecké osobnosti do slohově jednotného celku, učinil Josef Šmaha na naturalistické bázi důsledně věrohodné iluze skutečnosti. Do interpretace postav, kromě snahy o jejich reálnou 'vnější podobu', však nezasahoval, v jeho inscenacích je v této fázi nástupu realismu či spíše naturalismu do české činohry stále výrazem ryze subjektivních předpokladů herců. Sám Šmaha jako herec vycházel také většinou ze svých dispozic, nepokoušel se cílevědomě vyrovnat s podněty textu. Spoléhal na svůj robustní talent, nadšeně až vášnivě se především chápal rolí, jež vyhovovaly jeho naturelu.

Nicméně právě o tomto herci napíše F. X. Šalda v roce 1893 tato slova: „Z herců v 'Útoku zisku' převyšoval všecky pan *Šmaha.* V něm máme na ten čas prvního našeho dramatického *umělce.* Nikdo nevyhovuje kardinálnímu požadavku hereckého umění, tak jako on: on dovede se objektivisovati jako nikdo druhý, potlačit své personelní já, vymésti je ze své mysli, citovosti, posunu i hlasů, to neústupné herecky personální já, o němž napsal již *Charles Lamb,* že je ke spisovateli 'nepovolné a žárlivé'. Pan Šmaha stlačí a zapře toto 'já' za vysokou cenu umění. On nehraje nikdy na účet spisovatele. On je stále jiný, převléká osobnosti, které jsou přece jeho, s ním srostlé, temperamentově podmíněné v této záměnné odvislosti" (Šalda 1987: 71-72).

Tehdy šestadvacetiletý kritik teprve vstupoval do divadelního života, ale už pregnantně formuloval podstatu procesu, jímž v této době česká činohra a její herectví procházely, jíž se proměňoval dosavadní realismus či naturalismus. V roce 1937, v posledním roce svého života, se Šalda na toto údobí podívá znovu, v širokých souvislostech novodobé – Šalda používá termín moderní – kultury divadelní. Vidí je jako čas, kdy Národní divadlo je kolbištěm, na němž „se střetávají bojovně všecky tehdejší literární a básnické směry, které se zrcadlily v domácím českém mikrokosmu a které dovedly jen zřídka rozžhavit obecenstvo k živější účasti". Ani jeden z těchto směrů nevydal podle Šaldy plody, jež by oživily a svébytně konstituovaly českou činohru; v jeho očích nenajdou milost ani dramatikové, ani jevištní tvůrci. „[...] režijní umění zůstávalo i v Národním divadle dlouho popelkou. Jeho tehdejší dva režiséři, Seifert a Šmaha [...] vyšlapávali vytrvale staré stezky bez každé vyšší aspirace umělecké. V realisticky žánrových hrách byl pěstován národopisný svéráz, na jevišti zvlášť nemístný až do trapnosti; v hrách historických a tragických vládla historická věrnost ve smyslu vitríny muzejní nebo příručky umělecko-historické a pedantsky těžkopádná dokumentárnost, neoživená obrazností" (Šalda 1937: 27). „Vlastní herecká generace Národního divadla je roztržena podle toho, oblibuje-li si starší hry romantické nebo novější dušezpytný realism" (26). Za vůdce té starší generace označuje Šalda Jakuba Seiferta, vedle něhož kromě několika dalších jmenuje Jakuba Vojtu Slukova a Josefa Šmahu, kteří „vynikli jakousi mužností a tvrdos-



CIKÁN
Holger Drachman: Byl jednou jeden král (1900)



HARLEKÝN
Rudolf Lothar: Král Harlekýn (1901)

tí" (ibid.). A tak dva herci, kteří „nesli na svých plecích velkost a slávu generace Národního divadla, byli Eduard Vojan a Hana Kvapilová" (ibid.).

Šalda posuzoval divadlo prizmatem literatury, stavěl na první místo básníka, jehož považoval za prvotní nenahraditelnou součást divadelní kultury. Toto jeho kritické východisko sehrálo ovšem na přelomu 19. a 20. století ve vývoji českého herectví a činohry zásadní úlohu. Neboť šlo o **utváření moderního „herce psaného divadla"**.[1]

Tento proces probíhal tehdy v celé Evropě. Ke konci spěla éra činohry stojící na 'dobře udělané hře' a 'hereckých hvězdách', jež patřila nádherné, velkolepé a sladké měšťanské 'belle epoque'. Oba tyto její sloupy si vypracovaly osvědčené

1 Tento termín jsem si s potěšením vypůjčil z redakční poznámky ke studii J. Gajdoše „Divadlo 'tam' a 'tam tam'" ze 4. čísla Disku (s. 9). K pojmu 'herec psaného divadla' se v této poznámce uvádějí výrazy z různých jazyků, které označují tento druh herectví činohry, jenž je organicky propojený s textem, literaturou a jehož nejvyšším cílem je zpodobit tuto literaturu na jevišti: *attóre*, *acteur*, *actor*, *der Schauspieler*. Čeština takové slovo nemá, ale bude-li to zapotřebí, použiji ad usum delphini v této úvaze pojem činoherec. Už proto, že jde o herectví činohry a navíc: je snad v daném kontextu dostatečně jasné, co tento pojem značí.

a vyzkoušené postupy k tomu, aby si získaly přízeň diváků a zajistily maximální úspěšnost. O tomto typu divadla by se mohlo mluvit jako o 'úspěšném' divadle, protože – jak to formuloval F. Sarcey – prokazuje svou divadelnost tím a právě jen tím, že má úspěch u svého publika.

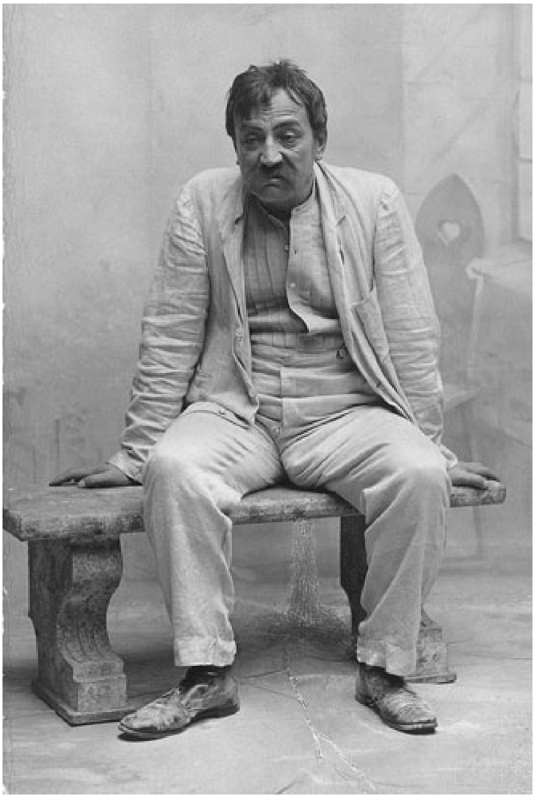
V hereckých oborech, které tehdy činohru ovládly, to vedlo ke vzniku opakovatelných a opakovaných stereotypů, klišé, manýr, triků. Herecké hvězdy se prosazovaly svými osobními předpoklady, jež používaly s dokonalou virtuozitou. Praxe 'úspěšného divadla' mohla vést za jistých okolností k vynikajícím výsledkům, ale v principu jak 'obory' tak 'hvězdy' pouze modifikovaly subjektivismus romantického herectví. Spojení nejhranějšího autora druhé poloviny 19. století Victoriena Sardoua s nejslavnější hvězdou této doby Sarah Bernhardtovou vytvořilo oslnivě zářivý, ale i závěrečný triumf tohoto typu činohry.

Byla to v jistém ohledu slavná doba divadla. Ale její sláva spočívala na tom, že ponor do skutečnosti byl obětován efektům umožňujícím obratnou manipulaci s divákem. Není divu, že „pro George Bernarda Shawa byla [...] Sardouova povrchní dramata vtělením úpadku a bezmyšlenkovitosti, do níž pokleslo divadlo na sklonku 19. století – stavu, který nazval 'sardouvštinou'" (Brockett 1999: 469). Z tohoto pohledu se epocha 'úspěšného divadla' jeví jako divadlo úpadku; zejména v konfrontaci s realismem.

Ať už se realismus v 19. století ubíral v jakémkoliv druhu umění jakýmikoliv cestami, v každém případě se snažil o propojení postav a prostředí. E. Auerbach ve své knize *Mimesis* zřejmě oprávněně tvrdí, že výklad postavy a prostředí, života jedince i celé jeho doby je konstituujícím rysem realismu. Jeviště 19. století směřovalo k tomuto cíli různými způsoby. Jedním z nich bylo zobrazení lidského údělu, jenž v sobě zrcadlí stav podmínek lidského bytí. Do evropského divadla vstupuje tento princip pro činoherce Ibsenem. Jako výzva uskutečnit složitou a vrstevnatou strukturu herecké postavy proniknutím a přijetím dramatické postavy autora také jako mnohovrstevnatě strukturovaný obraz **reálně existující současnosti**. Šalda tento Ibsenův význam pro činohru a činoherce plně pochopil. Na počátku devadesátých let je pro něho realistické drama typu Stroupežnického, Jiráska i Preissové vedle Ibsena už příliš a jenom popisné.

Ibsen totiž pro Šaldu spojuje realistickou názornost s psychologickou plastičností a symbolickou ideovostí: „vepředl" totiž podle něho „do některých svých dramat časové omezenosti a podmíněnosti a vetkal dramatický osud ne v sám zákon děje a charakterů, nýbrž v kritiku společenských podmínek nebo v patologické zvláštnosti a výjimečnosti svých figur" (Šalda 1987: 225). Na závěr svého nekrologu Hany Kvapilové napíše v roce 1907, že „Ibsen jest genius *scénický* a žádá *herecek*, hereček rozených i kultivovaných, hereček ve zvýšené potenci slova [...] Ibsen jest ryzí *divadlo* a žádá ryzích hereček – hereček, které [...] opravdu hrají. Byla-li Hana Kvapilová naše jediná ibsenistka, byla jí proto, poněvadž byla *více* herečkou, silnější a ryzí herečkou než její vrstevnice" (Šalda 1987: 231).

Totéž hledal Šalda v tehdejším současném českém dramatu. Proto věnuje rozsáhlou a nečekaně lichotivou pozornost *Rozkladu*, textu F. X. Svobody, na jehož analýze demonstruje svůj 'ibsenovský' program pro české drama; proto v této souvislosti padnou pochvalná slova o Šmahově schopnosti objektivizace. Z téhož hlediska vyrůstá i jeho analýza *Maryši* bratří Mrštíků, v níž znovu zdůrazňuje význam a funkci prostředí, z něhož vyvěrá – jak říká Šalda – „podrobná a vypracovaná režie", jež je prostě nezbytná, neboť Mrštíkovy postavy jsou jen



ASTROV
Anton Pavlovič Čechov: Strýček Váňa (1901)



MALÍŘ LUDĚK
Matěj A. Šimáček: Ztracení (1902)

„funkce jistého organismu", za nimiž stojí příroda a společnost. Odtud se propracovává text *Maryši* k charakterům, k psychologii, jíž nechybí individuální vzepětí, postavy jsou „široké, složité, hutné a masivné, pomísené z dobra i zla, světla i stínu" (Šalda 1987: 117).

Vojanův Francek patří k jeho nejznámějším, dnes už legendárním postavám. Historie českého divadla zaznamenává Francka jako jeden z markantních příznaků nástupu herectví psychologického realismu. Nebo herectví analyticko-psychologického, jak je příléhavěji pojmenovává František Černý v knize *Měnivá tvář divadla*. Byla to však radikální proměna činoherního herectví, která přinesla zrození nového **divadelního slohu**. Šalda to pojmenoval, když psal v souvislosti s Ibsenovými dramaty o scénování či v případě *Maryši* o režii. Dnes scénické poznámky v tomto dramatickém textu chápeme jako výraz realismu, jenž vyžadoval důkladnou a podrobnou životní pravděpodobnost, věrohodnost. Je to však princip, skrze nějž – a snad jsem to alespoň trochu ukázal na Šaldově pojetí dramatu v devadesátých letech – dramata tohoto typu budují vazbu mezi prostředím a postavou, utvářejí významovou výstavbu a tím i svůj referenční aspekt.

Na těchto textech už nelze uplatňovat jenom osobnostní psychofyzické dispozice, ani sebevirtuóznější techniku – tím méně osvědčené postupy a přístupy oborů. Nově nastupující způsob herecké interpretace znamená proniknutí do

postavy, jíž napsal dramatik, pochopení její rozlohy a podoby. Jenom tak se dají vyjevovat subjektivní postoje činoherce. Musí se stát ústrojnou součástí postavy existující v literatuře; to je to, co Šalda nazval hraním, které tvoří divadlo 'kreslící' nejenom postavu, ale i kořeny životních okolností, z nichž roste. Tento činoherec vykonává náročnou činnost, jež by se dala popsat jako sestup po stupních realizujících v teorii aktantů existenci postavy. Od individuality k herci (acteur), kde se vyjevují motivy a témata, ke struktuře smyslu jednání a ještě hlubší struktuře označování, to jest k logice a syntaxi znakového systému textu, jenž označuje celistvě skutečnost, která vstoupila do dramatu.

Tento pohyb utváří vrcholnou fázi herectví psychologické analýzy, jíž v našem divadle představovali Vojan s Kvapilovou. Psychologický průzkum se v ní dobíral širokého okruhu motivací jednání, jenž dovoloval mnohovrstevnaté vazby postavy s celkovou strukturou textu, aby do ní zahrnul množství významů, které ji činily organickou součástí reality, jež se jako 'životní podmínky' velkou měrou podílela rovněž na motivaci jednání. Pokládám toto propojení prostředí a postav dosahované psychologickou motivací za hlavní příčinu velikosti Vojanova herectví v době, kdy s Kvapilovou dozrávali v přední osobnosti činohry Národního divadla.

Literární pozůstalost Hany Kvapilové přináší mnohé důkazy jejího chápání postavy v souřadnicích scénování a tím prostředí – od diskuse s Vodákem o Rebece Westové z *Rosmersholmu* přes charakteristiku připravované Markétky z Goethova *Fausta* („bystrá žena z lidu") až po zápis části páté scény čtvrtého dějství Shakespearova *Hamleta*, kde hrála Ofélii (zápis je prakticky režijní knihou). I její schůzka se Stanislavským při návštěvě Moskevského uměleckého divadla, kdy si dala zevrubně vysvětlovat zásady jeho režijní práce, patří nepochybně k těmto důkazům (Černý 1963: 271 a 339[2]).

K vojanovským legendám patří často opakované tvrzení, že nikdy nezkoušel naplno. Jak to lapidárně vyjádřil jeden jeho kolega: teprve na premiéře Vojan ukázal, jak bude hrát svou postavu. Ale méně se připomíná, že byl od počátku do konce na všech zkouškách, kde neúnavně a soustředěně sledoval, jak se rodí celek inscenace. Tyto dva údaje pamětníků lze vyložit jako doklad existence vlastní, ve všech směrech konkrétní Vojanovy 'režijní', 'scénické' představy o postavě, ale i jako důkaz potřeby zařazovat tuto představu do komplexních scénických souvislostí, které nebyly závislé jenom na něm.

Jednoduše a také zjednodušeně se dá říci, že čím získávali Vojan a Kvapilová více poznatků psychologicky analytického rázu o svých postavách, tím více rozšiřovali také znalosti o vnějších okolnostech, které tyto 'niterné hlubiny' utvářely. Vyrůstají-li v druhé polovině devadesátých let 19. století Vojan s Kvapilovou ve vůdčí osobnosti nového proudu v činohře Národního divadla, není to jen proto, že jsou mimořádně talentovaní herci, kteří vystihli novodobé divadelní trendy. Je to proto, že tímto svým herectvím cílevědomě formují nový divadelní sloh.

Manifestací tohoto slohu se stala inscenace Hilbertovy *Viny* z května 1896. Kvapilová a Vojan se tu po letech sešli jako partneři v hlavních rolích a text, v české dramatické literatuře v mnoha směrech průkopnický, inspirovaný 'ibsenismem', jim umožnil maximální měrou rozvinout souhru na této bázi. Výrazně tak přispěli ke vzniku ansámblovosti a ovlivnili i F. A. Šuberta jako režiséra, „je-

2 Na této stránce je v poznámce č. 227 doložena citovaná schůzka záznamem z deníku K. S. Stanislavského.



CYRANO DE BERGERAC
Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac (1904)

hož snahu o vystižení nitra postav a nálad jednotlivých scén dokládají poznámky v režijní knize“ (Černý 1963: 317, pozn. č. 61). Inscenace vzbudila velký ohlas u části obecenstva i kritiky a pro část souboru činohry Národního divadla se stala jakýmsi programovým činem i vzorem, jak dokazuje snaha o prázdninách „zajet do několika českých měst“ a ukázat „‘jak se v Praze moderně po prknech chodí a mluví’“ (tamtéž: 176).

Milan Obst popsal a analyzoval klíčovou roli těchto činoherců při vzniku nového divadelního slohu v příspěvku na 7. Mezinárodním kongresu divadelního výzkumu konaném v Praze 3.–8. září 1973 a věnovaném účasti herce na divadelní reformě konce 19. a začátku 20 století (Obst 1976: 91–103). Vojanovo úsilí nacházelo podněty a oporu v současných českých textech, které mu poskytovaly příležitost, aby rozvíjel svůj způsob herectví se zvyšující se přesvědčivostí a zároveň získával stále více uznání. Kritik Národních listů Kuffner, jenž nikdy nepatřil k Vojanovým příznivcům, to lakonicky doznal 16. dubnu 1896 v Národních listech po premiéře hry F. Rutha *Ideál*: „Pan Vojan přichází u našich mladých spisovatelů do módy.“

Vojan si své přední postavení budoval přesvědčivostí svých postav, když divákům nabízel zcela jiné pojetí i těch rolí, které už viděli. Jeho záskok za Seifer-



HAMLET
William Shakespeare: Hamlet (1905)

ta 7. března 1895 v roli Marka Antonia ze Shakespearova *Julia Caesara* patří jako nečekaný, ale o to skvostnější úspěch k nejznámějším místům vojanovské životopisné legendy. Marka Antonia hraje Vojan znovu v prosinci 1898 a strhne svým portrétem politika hlediště k bouři nadšení. F. V. Krejčí v Právu lidu napsal, že činohra ND má ve Vojanovi herce nejvíce a nejlépe disponovaného k tomu, aby tlumočil všechny odstíny Shakespearových textů. To jen potvrzuje, že proměna divadelního slohu byla započata a řadou inscenačních výsledků i uskutečněna skupinou činoherců, mezi nimiž připadlo Vojanovi spolu s Kvapilovou vůdčí postavení, už před příchodem Kvapilovým.[3]

3 Jsme-li už u tohoto tématu, pak asi není od věci vzpomenout Šaldova slova z jeho už citované studie *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*. Přiznává tu Kvapilovi, že jeho příchod do činohry ND přinesl obrat do naprosté slohové beztvarosti, ale na druhé straně tvrdí, že „nedospěl výše než k velmi vkusnému eklekticismu barevně povrchovému, který stavěl zvláště rád do služeb Shakespeara“ (Šalda 1937: 27).



MARCUS ANTONIUS
William Shakespeare: Julius Caesar (1906)



MEFISTO
Johann Wolfgang Goethe: Faust (1906)

Základem proměny je neúnavné a tvrdošíjné úsilí této generace činoherců z přelomu století vyslovit přes úděl zobrazované postavy úděl člověka své doby. Hrají-li Vojan a Kvapilová ve *Vině* své postavy jako přecitlivělé, ušlechtilé, vážné, charakterní lidi, kteří se cítí osamělí a nešťastní, trýznění svým přecitlivělým svědomím a bolestně stíhaní svými životními otázkami, ukazují zároveň současnou společnost jako příčinu těchto psychických problémů. Nedokážou jí uniknout, jsou do ní pevně vrostlí a jejich situace narůstá díky těmto okolnostem do neřešitelné a nesnesitelné rozpornosti. Jistě, tato tematická rovina je dána Hilbertovým textem. Ale herectví ji zesilovalo, činilo skoro hmatatelnou díky principu scénování, který vnitřní rozlohu postav spojoval jemnou pavučinou sterých nitek s prostředím. Čím složitější a zevrubnější bylo vystižení vnitřního života, tím více prostoru vznikalo pro to, aby se vyjevovaly 'vnější' vlivy utvářející podhoubí této nesnesitelné rozporuplnosti.

Ve vrcholném období směřovaly Vojanovy postavy k této dramatické i životní rovině absolutně. V *Divadelních vzpomínkách* to už v roce 1904 vyslovil Václav



SHYLOCK
William Shakespeare: Kupec benátský (1909)



PETRUCHIO
William Shakespeare: Zkrocení zlé ženy (1913)

Tille, když charakterizoval Vojanova Cyrana, kterého v roce 1904 převzal po Seifertovi: „Ať zdůrazníte vojáka, mluvku nebo filosofa, pro každého najdete dosti pěkných a cítěných veršů. Kdyby však z této postavy místo reka pouhé výpravné hry měl se státi hrdina tragédie – stěží by se daly pro něj najíti jiné rysy než ty, jimiž Vojan z bojovného rýmaře učinil hrdinu trpícího a skonávajícího na tragickou vinu, kterou mu již do kolébky dala příroda: znetvořenou tvář a duši panenskou a bojácnou, skrývající bolest na venek jizlivostí a rvavostí, a nalézající ve svém osamění rozkoš z vlastní sobě způsobené bolesti“ (Tille 1917: 22).

Toto je substance, stálý a neměnný nositel všech proměnlivých hodnot Vojanových postav stvořených jako velké **individuality**; charakterově i názorově vyhraněných, svérázných, jedinečných, osobitých. A projevujících se **individualisticky**, neboť nekompromisně, nonkonformně uplatňují své názory, své postoje, nepodřizují se celku. V říjnu 1895 podepsalo dvanáct „apoštolů nového žití“ proklamaci známou jako Manifest české moderny, v níž se kromě jiného praví: „Jako chceme v literatuře individualismus, tak ho chceme i v politice. Politika budiž provázena celými, vypracovanými jedinci. Míra jejich individuálnosti buď



Eduard Vojan na civilní fotografii

v přímém poměru ke stupni jejich sebezapření: nic pro sebe sama, vše pro věc" (Urban 1982: 503). Jako by tato slova v mnohém vypovídala o pojetí Vojanových postav. Jsou to individualisté, kteří pro své sny, vize – ať už jsou ušlechtilé, vznešené, dobré nebo kruté, brutální, zlé – obětují vše včetně sebe. Tím nemilosrdně usvědčují své prostředí z malosti, ustrašenosti, podlosti, bojácné přikrčenosti, neschopnosti překročit úzký sobecký obzor. Jak zdůraznil už Obst samotným názvem své citované studie z roku 1976, je individualismus klíčový pojem, jímž lze vyložit jedinečnost Vojanovy osobnosti, jeho interpretaci postav i začlenění do doby. A také jeho podíl na vývoji českého herectví, protože Vojan právě tímto individualismem překračuje psychologický realismus a otevírá svůj projev principům modernismu.

Právě tímto svým přístupem, jejž by dnešní terminologie nazvala 'generálním tématem tvorby', vstupoval Vojan do naléhavých aktuálních souvislostí společenských své doby. Přelom století znamenal ohromný vzestup české měšťanské společnosti, ale mladší generace odmítaly její nacionální zaslepenost a malichernost, podřízený a služebný poměr umění vůči národním potřebám, vlastenčící kolektivnost i často velikášskou 'nasycenou' sebeuspokojenost. Proti ní stavěly individuálnost jako jiný projev lidství. S tímto pohledem i postojem na českou společnost rezonovaly Vojanovy postavy, neboť z něj vyrůstaly.

Ale tím ‘společenská rezonance’ jeho individualistů nekončí. Vstupovali svým vyhraněným a často až krutě ledovým kriticismem do nejvyšších rovin toho proudu, jenž v literatuře a divadle po celé 19. století propojoval postavy a prostředí především proto, aby se vzepřel nedostatečnosti existující podoby světa a říkal o ní pravdu lidem, kteří z ní propadali zoufalství. Kdysi se hojně skloňoval pojem kritický realismus. Protože se mu v předlistopadové minulosti dostalo výrazně ideologického a politického zabarvení a byl dokonce pokládán za jakéhosi předchůdce socialistického realismu, dnes se o něm mlčí. Ale tato podoba realismu existovala od prvních desetiletí 19. století jako trvalý pokus „podat výstižný obraz společnosti a jejího směřování či jejích silných a slabých stránek“ (Schorske 2000: 261). Vojanovo herectví tkvělo svými kořeny v realismu. Ale kritičnost mu umožnila vstoupit do kontextu rodícího se českého **modernismu**, najít s ním shodné polohy individualismu, které dovolovaly uchopit a předvést problémy českého přítomnosti v rovině existenciální krize člověka přelomu dvou století.

Napsal-li Tille, že Vojan v Cyranovi „prorazil s oním hlubším, úchvatnějším dramatem, jež se zjevilo jeho hrou a jež časovému, svou formou jen módnímu kusu dodává životní síly i pro budoucnost“ (Tille 1917: 24), vyjádřil tím dokonale velikost činoherce Vojana a jeho mimořádné a výjimečné postavení v českém činoherním herectví, české činohře a českém divadle vůbec. Neboť Vojan ve svých postavách dospíval k rozlohám až metafyzickým, pronikal k lidskému bytí i v polohách, které zjevují to, co je smyslově nezjevitelné. Dal tak české činohře řadu postav: Hamleta, Mefista, Shylocka, Othella atd. a otevřel následovníkům, činohercům, cestu k nezměrné a nevyčerpatelné hloubce těchto postav, jež z nich činí ukazatele lidství. A zároveň tak spolutvořil tradici moderního českého činoherectví, která dodnes ve své nemalé části touto cestou míří do nitra postav, aby odtud vynesla jejich vztah k prostředí jako vztah k přítomnosti, ke skutečnosti, ke světu, ke smyslu lidského bytí.

Citovaná literatura

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha 1999

ČERNÝ, F. *Hana Kvapilová*, Praha 1963

KVAPIL, J. *O čem vím* II, Praha 1947

NOVÁK, L. *Stará garda Národního divadla*, Praha 1944

OBST, M. „L’Individualisme de l’actuer au tournant du siècle – Eduard Vojan“. In: LUKEŠ, M. (ed.) *La participation de l’acteur à la réforme théatrale*, Praha 1976

SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*, Brno 2000

ŠALDA, F. X. „Fr. Xav. Svobody Útok zisku“ (1893). In: (týž) *O věcech divadelních*, Praha 1987

ŠALDA, F. X. „A. a V. Mrštíků Maryša“ (1894). In: *O věcech divadelních*, Praha 1987

ŠALDA, F. X. „Henrik Ibsen“ (1906). In: *O věcech divadelních*, Praha 1987

ŠALDA, F. X. „Hana Kvapilová“ (1907). In: *O věcech divadelních*, Praha 1987

ŠALDA, F. X. *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*, Praha 1937

T. [TILLE, V.] *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917

URBAN, O. *Česká společnost 1848–1918*, Praha 1982

Stanislavského ‘systém’ jako zbraň a škola

Jan Hyvnar

Několik let po roce 1948 představuje v historii českého divadla jakousi černou díru. Ve velice krátké době bylo všechno vtaženo do antisvěta ideologických direktiv s pomocí čtyřlístku tezí ždanovovské kulturní politiky: ideovosti, revolučního romantismu, pravdivosti a srozumitelnosti. Ve všech divadlech museli všichni upřít pohled do budoucna, k finálnímu bodu X, kdy mělo být dosaženo vítězství komunismu. A právě tato fantastická vize, umrtvující reálnou přítomnost života a probouzející jeho temné stránky, nadekretovala divadlu služebnou roli a naprosto eliminovala jeho uměleckou autonomii. Čteme-li dobové dokumenty, je na první pohled zřetelné, jak všechno předurčovala podivná imanence s vnitřně spojitým ideologickým systémem, který ovládl bytí jako celek – od matérie až k herecké metodě Stanislavského. Vše bylo součástí tohoto systému a v každé části už musely imanentně existovat jeho základní ideje. Stanislavského ‘systém’ se tak mohl u nás stát podle sovětského vzoru součástí divadla jen proto, že v něm byly nalezeny ony teze ždanovovské kulturní politiky. Stanislavského hledání podmínek herecké inspirace překryla černá magie ideových diskusí a konferencí, a pokud jemu šlo o to, aby se divadlo stalo ostrovem autentického a svébytného bytí, pak tehdejší kulturní politika dokázala zplodit jen nekonečné moře frází, manýr, šarží a plakátových deklarací.

Od umění k propagandě

Chceme-li zhodnotit míru a příčiny tzv. dogmatizace Stanislavského ‘systému’ u nás po roce 1948, musíme nejprve připomenout skutečnou představu jeho tvůrce o hereckém umění, čili jeho ideál, který byl motorem celoživotní experimentace se snahou najít techniky k jeho uskutečnění. Přitom bychom měli brát v úvahu i to, že myšlení a jazyk Stanislavského vycházely z modernistických koncepcí a reforem divadla z přelomu 19. a 20. století. Nebylo to tedy tak, jak tvrdili tehdejší kulturní politici v Rusku i u nás, že Stanislavskij se postupně zbavoval svých idealistických předsudků z dob carského Ruska a stal se ve 30. letech materialistickým teoretikem a učitelem herectví. Právě naopak: už od samého začátku, tj. někdy od roku 1908, hledal pomocí různých experimentů podmínky a techniky organické umělecké tvorby, kterou často přirovnával k procesu individuace od zrna k plodu.

Stanislavskij je spojován s tzv. herectvím prožívání a přiznejme, že dodnes je tento termín předmětem mnoha různých interpretací. Někdy je pojímán psychologicky ve smyslu zvýrazňované emocionality, jindy jako označení dobového hereckého stylu, tj. psychologického realismu. V době, o níž zde hovoříme, bylo herectví prožívání označeno za styl ‘socialistický’, což zcela logicky podle tehdejšího manicheismu znamenalo, že tzv. umění představování je stylem ‘buržoazním’ nebo ‘formalistickým’.

Že nic takového nenajdeme u Stanislavského, je jasné, neboť jemu šlo u prožívání o to, aby se na rozdíl od jiných umění mohlo divadlo díky živým hercům a prolnutí fáze tvorby a recepce opět vrátit k prastarému umění, „jež je prostoupeno živým, organickým prožitkem člověka-herce [...] Jen takové umění může zcela uchvátit diváka, způsobit, aby nejen pochopil, ale především prožil vše, co se na scéně děje, může rozmnožit jeho vnitřní zkušenost a zůstavit v něm časem nesmazatelné stopy" (Stanislavskij 1946: 36).

Tento prožitek herce a diváka je nevšední a nekaždodenní, čili zbavený pragmatického nebo racionálního postoje běžného života. V tomto umění se herec už nepohybuje v rozpoznaném a uspořádaném světě, ale ve sféře nepoznaného, nepojmenovaného čili prožívaného, intuitivního, imaginativního. Odstraňuje apercepční nebo intelektuální závěsy (ony Stanislavským tolik kritizované šablony a manýry) a vytěsňuje pragmatický racionální postoj a intence každodenního života, aby uvolnil prostor k prožívání jiného druhu, které Stanislavskij spojoval s podvědomím. Herec pak „mimovolně prožívá život své role, nepozoruje, jak cítí, a nemyslí na to, co dělá, a vše vychází samo sebou z podvědomí" (1946: 32).

Slovo 'podvědomí' bylo v 50. letech podezřelé a nezávidím interpretátorům a překladatelům *Mé výchovy k herectví* a dalších Stanislavského prací, protože mohlo být spojováno s buržoazními nebo idealistickými teoriemi. Bylo tedy nutné jej nahrazovat slovy 'přirozený' nebo 'organický' a zdůrazňovat vědomé. „Každý čtenář zjistí dokonce i při zběžném čtení, že vedoucí role vědomí je demonstrována dostatečně přesvědčivě", zdůrazňovalo se ve vysvětlujícím doslovu k citovanému Stanislavského spisu (1946: 459). Ruský režisér A. N. Popov to napsal ještě názorněji: „Náš sovětský člověk nejenže jedná, on také myslí. A typické pro něj je, že nejdříve myslí a vzápětí jedná. Sovětský člověk myslí perspektivně a ve velkém měřítku. Téměř každou otázku řeší nikoli podle úzkých osobních zájmů, ale podle zájmu socialistického státu, v perspektivě rozvoje celé lidské společnosti" (Popov 1951: 103). O hereckém umění se proto diskutovalo jen vzhledem k premise, že herec ideově myslí a podle toho i jedná.

V této souvislosti je zajímavé, jak do recepce Stanislavského metody byla vtažena věda – divadelní i nedivadelní. Protože prý Stanislavskij nechtěl ponechat „umění v rukou Apollona", měli vědci za úkol vypracovat podle 'systému' novou teorii herectví, která by byla „účinnou pomocí našemu herectví v epoše budování socialismu". Vládla naivní pozitivistická víra, že v umění se dá všechno poznat, objasnit a odvodit z pravidelností jako v přírodě, kde z podobných podmínek vzniká něco podobného a vztah příčiny a účinku je reprodukovatelný. A protože lidskému poznání jsou dostupné i ty nejjemnější a nejsložitější procesy tvorby, odmítl prý Stanislavskij mystická tajemství, připisovaná umění představiteli idealistické estetiky. Pomineme-li skutečnost, že za největší vědce byli už předem uznáni Lenin nebo Stalin, pak bylo jakousi nepsanou povinností analyzovat a srovnávat Stanislavského metodu také podle fyziologických teorií I. P. Pavlova nebo M. I. Sečenova. „Podmíněný reflex, v jehož podstatě je dočasné spojení dvou současně vznikajících ohnisek podráždění kůry velkého mozku, může nás vést k výkladu spojení pohybu a odpovídajících emocí" (Folkis a Salganik 1950: 942). Všimněme si této záměny původně organické metafory za ideologickou analogičnost: jestliže Stanislavskij objasňoval prožívání metaforou z přírody, kde něco vyroste ze zrna a může se stát štíhlým topolem nebo košatou lípou, pak věda mohla tuto metaforu jen vyprázdnit (hlavně emocionálně) a nahradit ji chladně rozumovými schématy podmíněných a nepodmíněných reflexů. Hercům, jejichž tvorba je uložena ve sféře nepoznaného, nepojmenovaného, imaginativního, tato schémata určitě mnoho neřekla.

Prožívání bylo u Stanislavského od počátku spojeno s 'návratem' k tomuto ještě nepojmenovanému a imaginativnímu. To je jeden z důvodů, proč zpočátku tolik akcentoval techniky emocionální paměti, neboť u tohoto připomínání, není-li násilné, ještě rozum nedokáže pohltit a uspořádat původní hercův prožitek. Připomínání má v sobě totiž jakési estetické

jádro: vzpomínka je bolestná, veselá, příjemná či nepříjemná, ale současně je v ní i klidná a rovnovážná podstata, neboť prožitek byl časem očištěn od pragmatických cílů a potřeb. Všechno minulé, zapomenuté a opět připomenuté tak nabývá jakousi zvláštní emocionalitu, snad právě pro toto vycouvání z běhu pragmatického života. Čas je podle Stanislavského „nádherný filtr, velkolepé síto vzpomínek na prožitky. Čas je i skvělý umělec, který do našich vzpomínek vnáší čistotu a poezii" (Lukavský 1978: 50). Jinak řečeno: elementární základ herectví, jeho primární artismus a estetičnost se zakládá na připomínání.

Když si herec něco připomíná, provádí jakousi pauzu v pragmatickém životě, a pokud toto přirovnání domyslíme, taková je i vlastní povaha divadla: je nejprve bezdůvodné a teprve na tuto bezdůvodnost se kladou různé mimoumělecké funkce. Jenže právě tuto bezdůvodnou autonomii divadla nemohli ideologové socialistického realismu přijmout a akceptovat. Divadlo a herci museli být poslušní prvého přikázání – ideovosti, a proto byli nuceni diváka vychovávat a tím i zápasit o lepší budoucnost. „České divadlo má konečně splnit své poslání, vytýčené Komenským, výchovné poslání v tom nejkrásnějším smyslu slova. Má spoluvytvářet nového člověka nové společnosti" (Rybín 1948: 220). Připomeňme, že v dějinách českého divadla máme v tomto smyslu dosti silně zakořeněnou tradici, neboť právě divadlo dlouho plnilo vlastenecké úkoly národní obrody. Není divu, že ideologické přehodnocování 'systému' Stanislavského probíhalo analogicky a 'v souladu' s přehodnocováním národních tradic; konferenci o Stanislavském předcházela konference tylovská a následovala ji konference jiráskovská.

Prvním úkolem herce prožívání bylo očistit se od účelové stereotypnosti, manýr a šablon, z nichž už vyvanula původní organičnost prožitku. To ale znamená, že prožívání a estetický zážitek diváka jsou fenomény nejdříve čistě subjektivní, přičemž tato subjektivnost nevylučuje absolutní charakter prožívání u herce a prožitku krásy u diváka. Skutečná tvorba herce je založena na procesu individuace od obecného k jedinečnému a díky tomu má individuální prožívání herce v sobě stále stopy noumenon, jevu o sobě. A to má opět mnoho společného s připomínáním, které nemůže být řízeno racionálně. Ony noumenální prožitky hry u herce nebo krásy u diváka jsou totiž 'slepé', a proto je vůči nim rozum bezbranný. Slovy Stanislavského: „prožívání nelze rozumem a vůlí vyvolat, je nutná 'okružní jízda' vytvořením daných konkrétních okolností a konkrétních jednání. V herectví je to s rozumem jako u ohně: může být dobrým sluhou, ale také zlým pánem."

Po roce 1948 se stal tím druhým, protože si přivlastnil božskou vůli absolutních pravd, které musely být přijímány všemi herci s vírou a v duchu druhého přikázání, tj. nadšeného revolučního romantismu. Jenomže pokud je víra, nutná k tomuto nadšení, stavem či funkcí rozpoznané reality, postojem mysli intencionálně zaměřeným k opravdové skutečnosti, pak v tomto případě byla hercům podsouvaná 'realita' dosud neuskutečněná, axiologicky předem daná a určená fiktivním bodem X; přitom uznat a zobrazit ji bylo morálním závazkem všech. Herci při studiu dělníků z Káňovy hry *Parta brusiče Karhana* proto nacházeli ve skutečných továrnách předem arbitrárně klasifikované postavy a jejich subjektivní přínos byl jen v tom, že tam předem určený typ kladného, záporného nebo váhajícího hrdiny našli a zasadili jej na jevišti do jedné z verzí předem vykonstruovaného příběhu. Byla v tom dokonce zajímavá hra se 'zrnem': stranický vůdce byl už předem zasvěcený, dělník měl v sobě třídní původ jako třídní instinkt, váhavý inteligent podezřelou kritičnost rozumu a nepřítel byl maličkým nepřítelem, už když se narodil. Nazývalo se to umělecká typizace a herec podle ní pronášel předem postulované fráze, které měly být podle třetího přikázání – pravdivé.

Výsostnou subjektivnost hercova prožívání, zakotvenou v absolutnosti nepojmenovaného, toho, co nazývá Stanislavskij podvědomím, znemožňovalo v podstatě i čtvrté přikázání: srozumitelnost. Po válce byly u nás velice atraktivní ideje 'divadla lidu', předpokládající zážitek kolektivní identity, a divadlo se jako setkávání herců a diváků na první pohled přímo nabí-

zelo k manifestacím podobné jednoty. Jenomže i když v divadle dochází k tomuto prožitku kolektivní identity (stačí připomenout jakoukoliv dobu revolucí nebo válek), není to vlastnost skutečného divadelního umění. Všem srozumitelné činí z lidu dav, který svou kolektivní identitu může prožívat lépe na politické manifestaci nebo fotbalovém zápase. U Stanislavského měl divák v hledišti zůstat svobodným jedincem, který spoluprožívá a reflektuje to, co vidí na jevišti. Prožívání hercovo centruje diváky řetězem podobných obrazů a prožitků, které sahají do hlubin každého jedince a zase jen takto mohou v něm vyvolat estetický zážitek ještě neuspořádaného a nepojmenovaného.

Probíráte-li se materiály a dokumenty o divadle z let 1948–54, udivuje vás nejdříve jazyk a způsob myšlení herců, režisérů, kritiků a publicistů, který byl předem naprogramován podle pseudonáboženské sukcese pravd: od Stalina nebo Ždanova až k herci z Chebu. Čtete různé příspěvky z konferencí nebo plenárních zasedání, kde pravdy mohl hlásat nebo provádět kritiku a sebekritiku pouze ten, kdo se těšil přízni strany a vlády. Základními paradigmaty tehdejší kulturní politiky – a tedy i herecké tvorby – byla válka a škola. Tituly studií jsou plné slov ‘boj’, ‘zbraň’ nebo ‘zápas’ a vzniká skutečně dojem, že druhá světová válka ještě neskončila. Samozřejmě, byla to opravdu doba poválečná a válka byla ještě silně zakotvena v kolektivní představivosti lidí. V roce 1952 se konala známá konference „Náš učitel Stanislavskij“, na níž režisér Karel Palouš použil jako názorný příklad pro pochopení Stanislavského ‘systému’ dobývání Berlína: ‘hlavním úkolem’ je vztyčit sovětskou vlajku nad Reichstagem, ‘průběžné jednání’ znamená, že se v průběhu boje musí dobýt řada městeček a vesnic a ‘linii fyzických jednání’ tvoří vykopání zákopů, položení dynamitu pod most, odpálení atd. (*Náš učitel Stanislavskij*: 61)

Učitelem byl pochopitelně i pro divadlo nejdříve Stalin a po něm další, v případě herecké tvorby pak samozřejmě Stanislavskij. Pokud herci prošli jeho školou, která byla pojata jako druh ‘zasvěcení’ a vyžadovala veřejně proklamované ‘přihlášení se’, mohli se stát i oni učiteli diváků v hledišti. „Všichni naši divadelní umělci složili již nejednou na svých sněmováních závaznou přísahu, že poznání a osvojení si díla K. S. Stanislavského a jeho odkazu stane se pevným opěrným bodem boje o mír“ (Dvořák 1951: 807).

Průzračný hodnotový manicheismus tak zasáhl i jazyk, který nesměl vyvolávat pochybnosti. Co by se mělo běžně vyjevovat v samém procesu výpovědi, zvláště při studiu inscenace, kdy herec s režisérem užívají spíše ‘vnitřního aspektu’ slov, čili toho, co běžné myšlení jakoby ukrývá, zde muselo hodnotově vystupovat jen z povrchové úrovně jazyka, tzn. že režiséři a herci spolu v divadlech hovořili termíny a tezemi předem určenými – hlavní úkol, nejhlavnější úkol apod. A tam, kde byla nejistota, vedly se dlouhé a zbytečné diskuse. To znamená, že tento jazyk se mohl skládat jen z ideologicky preinterpretovaných významů, jako je tomu ve slovníku. Odtud pak vycházely i snahy sjednotit terminologii, kterou Stanislavskij a jeho žáci používali na zkouškách.[1] I v tom je divadlo paradoxně zrcadlové, neboť zatímco na zkouškách se něco neznámého odkrývá, tady se všechno vytvářelo jako umělá a zakrývající fikce.

Je nepochybné, že byli u nás i divadelní tvůrci, kteří chápali skutečný smysl Stanislavského herecké metody, ale v těchto letech se ještě nedostali ke slovu. Zatím je přehlušila halasná publicistická propaganda, doprovázená naivní kolektivní euforií a bojovými hesly. Místo skutečné inspirace, kterou mohla vzbudit u našich herců a režisérů osobní zkušenost Stanislavského, uložená v jeho textech, vyvolalo propagandistické ‘přihlašování se’ jen kolektivní ‘rozohnění’, které nemohlo dlouho trvat.

České přihlášení se k učení Stanislavského

Stanislavskij byl u nás známou postavou od prvního zájezdu MCHT do Prahy v roce 1906.

1 V Rusku vyšel slovník těchto termínů, u nás podávala návrhy na jednotné překlady a používání termínů překladatelka A. Šoršová (viz např. *Divadlo* 1951: 553).

Velký úspěch mělo pak vydání jeho knihy *Můj život v umění* v roce 1940, ale pozitivní ohlas u všech naších osobností divadla, včetně avantgardy, získal především jeho nekompromisní a permanentní zápas se vším, co ohrožovalo skutečný 'život v umění'. O jeho metodě herecké tvorby se toho u nás mnoho nevědělo a teoreticky se nad ní zamýšlel za války jen Jindřich Honzl ve studiích „Mimický znak a mimický příznak“ a „Herecká inspirace“, kde zpočátku kritizoval z pozice avantgardního režiséra mchatovské psychologické herectví a s ním spojené automatismy citového výrazu. V roce 1951 znovu vyšla „Herecká inspirace“, tentokrát už s dovětkem, že Stanislavskij překonával pozůstatky idealismu a tím se otevřela cesta „k názoru o fyzických jednáních a [...] živótnost se již nedosahuje nečinností (svalovým uvolněním), ale zvýšenou činností (fyzickým jednáním)“ (Honzl 1956: 432). Honzl, za války ještě originální teoretik ze stáje českého strukturalismu, se tu již pomalu utápěl v dobově poplatných frázích.

V roce 1946 vyšla *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)* i s předmluvou z ruského vydání z roku l938, kde už je vidět, jak byl 'systém' v Rusku reinterpretován v duchu právě se upevňující metody socialistického realismu. 'Systém' neposkytuje podle anonymního autora předmluvy místo pro „formalistní triky a naturalistické kopírování přírody“, je univerzální pro všechny umělecké směry, pozvedá divadlo na vyšší stupeň, je to začátek vědy a teorie o herecké tvorbě atd. A jak už bylo řečeno, uvádějí se na pravou míru některé nebezpečné pojmy, zvláště podvědomí (viz Stanislavskij 1946: 456-461).

Po roce 1948 přichází doslova smršť článků a studií o Stanislavském, jeho metodě a o tom, že musí být zavedena do všech divadel u nás. Tlak na divadla byl obrovský. V říjnu se konaly po celém světě oslavy k 50. výročí MCHAT, u nás v Národním divadle už velice oficiálně za účasti státníků a politiků. Odesílaly se pozdravné dopisy do Moskvy, kam odjel na oslavy režisér Realistického divadla Jan Škoda, konaly se výstavy, vycházely statě a brožury o mchatovských hercích, několik relací vysílal i československý rozhlas a divadla uváděla hry z repertoáru MCHAT, většinou s úvodním slovem o významu tohoto divadla a Stanislavského metody. Všechna prohlášení vyzvedávají ideovost a nabádají naše divadla k následování tohoto vzorného divadla, nejdokonalejšího z dokonalých.

Vycházely další studie a knihy, věnované 'systému'. V roce 1949 *Besedy s K. S. Stanislavským* a Stanislavského *Dotvoření herce*, v roce 1951 kniha V. O. Toporkova *Stanislavskij při práci* a 1954 druhý díl *Mé výchovy k herectví (Tvůrčí proces ztělesňování)* a *Režisérský plán Othella*. Časopis Divadlo se vedle plánování provozu divadel a potřeby vytvořit novou dramaturgii her z prostředí dělníků a zemědělců věnoval nejvíce propagaci 'systému' Stanislavského. Čtenář byl informován o právě probíhající diskusi v Sovětském svazu a naši herci posílali zprávy o tom, jak studují podle 'systému' nebo jak se zavádí 'systém' na DAMU.[2] Od roku l95l vydávala ČSAV další časopis Sovětské divadlo, kde se to jenom hemžilo ruskými články o metodě.

Přijetí 'systému' u nás do značné míry ovlivnila diskuse v Rusku, která probíhala v roce 1950 na stránkách časopisů Sovětskoje iskusstvo a Těatr. Měla to být výzva nejen pro divadelníky, ale i filozofy a vědce, zvláště fyziology, aby zhodnotili dědictví Stanislavského, jeho ideovost a nesprávné kosmopolitické nebo formalistické interpretace. Za základ 'systému' byl určen řídící neboli hlavní úkol, čili hlavní idea hry, inscenace a hercova výkonu. Byla to reakce na některé poslední žáky Stanislavského z 30. let, mezi nimi pak zvláště na V. O. Toporkova, kteří začali zdůrazňovat význam tzv. metody fyzických jednání a považovali ji dokonce za „vrchol theorie a methodiky divadelního umění na dané etapě jeho vývoje“ (Jeršov 1951: 371). Motivoval je k tomu diletantský projev herců v tehdejších schématických hrách, které chtěli učinit věrohodnějšími pomocí prostých fyzických akcí. Kritici této metody to naopak považovali za fetišizaci pouze

2 Při výuce herectví začala první programově používat Stanislavského metodu B. Půlpánová už v roce 1946.

dílčí části Stanislavského 'systému', za redukci hry herce na svalově reflexivní výkon, což mohlo připomínat zakázanou Mejercholdovu biomechaniku, a za potlačování vědomé tvorby, které podle nich vede k „obnovení buržoasně estétské theorie o divadle bez psychologie, bez prožívání, bez myšlení" (viz Obst 1951: 75). Kritiky tu padaly i na dlouhou a neúčelnou práci za stolem, při níž mluvili herci a režiséři jako na stranické schůzi, zatímco na jevišti byli naprosto bezradní.

Samozřejmě že nikdo nemohl zpochybnit prvořadost onoho veledůležitého řídícího úkolu (svěrchzadača), který měl být garantem ideovosti. Aby se tak náhodou nestalo, musel herec s režisérem stanovit ještě navíc 'hlavní hlavní či nejpřednější úkol' (svěrchsvěrchzadača), který už nebyl ničím jiným než světonázorovým postojem herce-komunisty. Až druhotným problémem se stala pravdivost a srozumitelnost, a zde byli ochotni kritici metody fyzických jednání částečně ustoupit, pokud bude stanovena taková logika fyzických jednání, která se shoduje s logikou chování lidí v životě. „Jaké znaky má organické a účelné jednání na jevišti? Vyznačuje se tím, že při něm musíme jednat právě tak, jako jednáme v životě. Život na scéně se liší od skutečného života jen tím, že na scéně ukazujeme život v jeho typických projevech" (Toporkov 1951: 92). Šlo v podstatě o imitace životních akcí, např. škrábání brambor nebo zapalování ohně v kamnech, bez jakékoli snahy o obraznou uměleckou formu a dramatickou účelnost v celostné struktuře inscenace. Podobné akce sice mohly u herce vyvolat jakýsi 'pocit pravdy a víry', ale ve skutečnosti se staly jen vycpávkami schematických postav, pohybujících se podle předem určených a valorizovaných hlavních ideových úkolů.

Sovětskou diskusi u nás obsáhle komentoval Milan Obst a rovněž i on zdůraznil, že základem a východiskem se pro naše herce musí stát řídící hlavní úkol: „co je potřebnější u nás dnes, v období výstavby socialismu, v období zostřeného třídního boje? Postavit před herce takový úkol, který mu hru a představení nejen ideově objasní, politicky jej prostřednictvím umělecké činnosti uvědomí, ale dokonce se stane budičem tvůrčích sil." Na závěr pak vyzval české divadelníky, aby poznatky z této diskuse využili nejen pro poučení, ale i „k rozsáhlé, organizované akci studování díla Stanislavského na základě diskuse a k hledání nových metod práce, výměně zkušeností o pracovních methodách jednotlivých režisérů a pracovních kolektivů, k zvýšení produktivity práce na poli vytváření jevištního uměleckého díla" (Obst 1951: 87).

Jeho přání se uskutečnilo už v říjnu 1951, kdy se konala konference o Stanislavského 'systému' a příspěvky poté vyšly ve sborníku s názvem *Náš učitel Stanislavskij*. Úvodní projevy měli Vladimír Adámek a Eva Šmeralová, přední propagátoři 'systému', kteří v letech 1947–51 studovali GITIS v Moskvě a – jak se říkalo – přivezli nám „Stanislavského v kufru". Adámek učinil studium 'systému' součástí „zostřeného boje na ideologické frontě" a vyznačil úkoly konference: kladné zhodnocení stávajících úspěchů, kritika vulgarizací a vystoupení proti těm, kteří brzdí vývoj našeho socialistického realismu a zavádění Stanislavského. Hlavní úkol a průběžné jednání jsou v tomto smyslu „bdělými strážci ideovosti uměleckého díla, nepřipouštějící jeho zřemeslnění". Šmeralová zase provedla typicky dobovou deformaci národní tradice: tvoří ji herectví prožívání a nikoliv ona druhá linie „vnějšího herectví deklamačního". Také ona prohlásila za základ 'systému' ideovost a dokázala přitom vymyslet snad nejkouzelnější a nejpříznačnější termín – „život ideje v představení".

Poté měli příspěvky zástupci z Realistického divadla a dalších souborů. Realisté si v té době už vytvořili renomé jakési tankové brigády nebo stachanovců a jejich inscenace byly brány z hlediska aplikace metody Stanislavského jako vzor. V příspěvcích ale v podstatě reprodukovali jen to, o čem se diskutovalo v Rusku, takže podle Sergeje Machonina je 'systém' Stanislavského učením o nejpřednějším a hlavním úkolu čili o tom, jaké je „naše umělecké a lidské poslání jako občanů naší lidové demokracie (nejpřednější úkol), proč, z jakých ideových, stranických, politických důvodů hrajeme tu či onu hru a v té či oné hře (hlav-

ní úkol) a jaké vnitřní síly nás vedou k tomu, abychom splnili oba tyto úkoly (průběžné jednání)". V té době uváděli *Duchcovský viadukt* Vojtěcha Cacha a Gogolova *Revizora*. Byli kritizováni, že Sucharda v *Duchcovském viaduktu* příliš 'fyzicky' a 'neideově' opravuje budík, ale podle Realistů nešlo o samoúčelný fyzický pohyb, nýbrž o jednání ideově „cílevědomé, v hereckém mozku a jeho psýše připravené a zdůvodněné, k jehož provedení je nezbytně třeba zapojení intelektu, citu, fantazie, emocí". Režisér Karel Palouš pak názorně popsal průběh zkoušek *Revizora* od stanovení hlavního úkolu, kde měl soubor jisté potíže, protože v této hře chybí kladná postava, až k vytyčení linie fyzických jednání. Herci museli pochopitelně chodit na zkoušky připraveni jako ve škole.[3]

Propaganda byla při prosazování metody Stanislavského velmi důsledná. Herci z různých divadel byli vyzváni, aby popsali v časopise Divadlo – v rubrice Umělci o své práci – jak tvoří a pracují na svých rolích podle 'systému'. Dovídáme se tu, že chodili do továren a učili se pracovat na soustruhu nebo zdít na stavbách, takže být hercem v té době znamenalo neustále se učit nějakému novému řemeslu. Ale to nejdůležitější bylo stanovit si 'hlavní' nebo 'hlavní hlavní' úkol a zdá se, že to vůbec nebylo snadné. V Jiráskově *Lucerně* v Divadle S. K. Neumanna si jej nejdříve pojmenovali takto: „V prostém pracujícím lidu byla vždy zakořeněna pokroková, revoluční tradice národa." Ale protože se jim to zdálo příliš obecné a řídící úkol musel mít i perspektivu budoucnosti, vymyslili si nakonec úkol jiný: „Zúčtujme s každou závislostí na nositelích vykořisťovatelského řádu a jejich přisluhovačích" (*Divadlo* 1951: 832).

3 Když například zkoušeli herci v Realistickém divadle Ostrovského *Bouři*, museli prostudovat tuto literaturu: *Dějiny ruské literatury II*, kapitoly o Ostrovském, z *Dějin ruské literatury I* o Lomonosovovi a Děržavinovi, z *Dějin SSSR* o 50. a 60. letech (19. století), *Vybrané stati* Dobroljubova, *O tom, co bylo* od Gercena, Gorkého *Fomu Gorděјeva*, Gorkého *Podnik Artomonových,* Leskovovu *Lady Macbeth Mcenského okresu*, *Domostroj* (představující sbírku staroruských patriarchálních pravidel), Ostrovského deníky z cest po Volze, sborník o *Bouři* v MCHAT (základní statě), „Jak pojímat Bouři" od Babočkina. Soubor byl také na sovětském filmu *Bouře* a několikrát navštívil pravoslavný chrám, kde se seznamoval s pravoslavím (viz *Divadlo* 1951: 31).

Snadnější to měl Miloš Hala z divadla v Mostě, který si pro zedníka Doubravu ze Stanislavovy hry *Stavěli zedníci* určil tento 'hybný děj': „chci za každou cenu nové způsoby práce, osvojit si je a získat pro ně ostatní spolupracovníky". Pak si roli rozdělil na částečky, našel jejich dílčí 'hybné děje', zvýraznil podstatné, vedlejší odsunul, odhalil podtexty, zajistil vztahy k jiným postavám a pracoval na tom, aby vše, co vykonal, bylo co nejúčinnější. Výsledkem práce jako v továrně bylo dílo, které „při premiéře předal diváku" (*Divadlo* 1950: 695).

Nesmírně obtížné to měli herci s postavami reálných politiků a sovětských hrdinů. Když hrál František Hanus Kirova v *Pevnosti na Volze*, musel si vedle studia dějin VKS(b) několik měsíců pozorně prohlížet fotografie tohoto reálného politika, a Petr Mareš kvůli Budečskému ze Zápotockého hry *Vstanou noví bojovníci* napsal autorovi, který mu odpověděl, že jeho otec byl klidný a vyrovnaný. Když jej ovšem takto předvedl na jevišti, vytýkali mu diváci i kritici, že je málo revolučně romantický. „Já jsem se ovšem držel především autentické zprávy soudruha Zápotockého, a když byl přítomen na premiéře a velmi podrobně rozebíral a kritizoval naše představení, postavě Zápotockého-Budečského nevytkl nic" (*Divadlo* 1950: 567 a 692). Někteří herci se snažili alespoň trochu polidštit schematické postavy, proto sovětské partyzány nebo kolchozníky 'počešťovali' hanáckým nebo slováckým dialektem, ale zase to nebylo správné, protože se v duších některých kritiků okamžitě zjevila apriorní valorizovaná představa krásného a ideálního sovětského člověka: „Počešťovací teorie je opravdovým nebezpečím, protože ve svých důsledcích podporuje netvůrčí pohodlnost a vede nakonec i k bezideovosti" (Kopecký 1950: 920).

Ale stejně komplikované to měli herci, kteří hráli záporné postavy nebo váhající inteligenty. Petr Mareš z Opavy hrál Vorobljova z Rachmaninovova *Poležajeva* a aby ukázal reakční tvář tohoto inteligenta, pokusil se jako ve francouzském melodramatu ztělesnit pokřivený charakter zkřivenou figurou, ale ani tak si nebyl jistý, protože divák se mohl nad takovým ubožákem slitovat. „Diskuse po představení

mi vyvrátila moje domněnky. Divák mne nenáviděl, odsuzoval, vycítil to, co jsem chtěl" (*Divadlo* 1950: 692). Podobnou radost z divákovy nenávisti měl i Alexej Gsöllhofer v roli Ženíška ze Smažíkovy *Okřídlené palety*: „Podařilo se mi vzbudit v divákovi odpor k této postavě, podařilo se mi ukázat divákovi, jaký vliv má společnost na charakter člověka a jak je hrozné, prodá-li umělec pro slávu sebe a své umění [...] Mnoho nadávek a výhrůžek jsem si odnášel jako honorář za svého Ženíška, ba na mnoha místech mně ani najíst nechtěli dát ve svém spravedlivém rozhořčení" (*Divadlo* 1950: 69).

Dnes tyto výpovědi vyvolávají veselí i smutek, ale pro herce v té době nebylo snadné pracovat podle takto zdeformované interpretace 'systému', kde na každém kroku čekala 'krátká ideová spojení' v mozku nějakého diváka nebo kritika, který vlastně ani nemusel mít svůj osobní názor, neboť stačilo znát a citovat termíny a věty ze Stanislavského díla. A jestliže ten měl výhrady k herectví představování, musel je najít na jevišti i kritik: „soudruh Vykypěl jako mlynář v Lucerně je přímo prototyp herectví představování. Automatizovaný výkon na několika hotových citových stavech [...] Soudruhu Vykypělovi také vadí to, že je svalově málo pružný a nevěnuje náležitou pozornost svalovému uvolnění", psalo se v materiálu „Mahenova činohra kritizuje svou Lucernu" (*Divadlo* 1950: 861).

Je skutečně zarážející, jak tito režiséři, herci i kritici neviděli, nechtěli nebo nemohli vidět ve vydaných knihách skutečné jádro Stanislavského experimentací a ve svých veřejných projevech až dětsky naivně papouškovali teze podle sovětských časopisů. Stanislavskij se podle nich opírá o materialistický světový názor a o tezi poznatelnosti světa, odstranil mystické závěsy tvůrčího procesu divadelních umělců, jeho učení o sverchsverchzadače čili nejhlavnějším úkolu vede herce k tomu, aby naplnili požadavek divadla jako společenské tribuny, člověk, na kterého se přestal dívat jako na do sebe uzavřenou individualitu, je pro něj bytostí společenskou, v souladu s učením Pavlova poznal, že základní příčina každého lidského jednání leží mimo člověka, že psychický život se formuje a udržuje těmi vzruchy, které dostávají smyslové orgány z vnějšího prostředí i z vlastního organismu a že na tomto základě vzniká jeho metoda fyzických jednání, která neznamená samoúčelné vstávání, sedání, přecházení, zapalování cigarety, ale slouží k realizaci ideje hry atd., atd.

Přitom si mohli přečíst např. v *Dotvoření herce*, že hlavní úkol Stanislavskij přirovnává k tonálnosti, sladění do dur nebo moll, nebo že každý herec má 'své zrno', a proto „není tvůrčí tajemství jednoho způsobilé pro druhého a nikomu nemůže být dáno jako předloha k napodobení" (Stanislavskij 1949: 70).

Citovaná literatura

Divadlo 1950 a 1951

DVOŘÁK, A. Učit se ze zkušeností sovětského divadla, *Divadlo* 1951

FOLKIS, V. a SALGANIK, R. K vědeckému základu 'systému', *Divadlo* 1950

HONZL, J. *K novému významu umění*, Praha 1956

JERŠOV, P. Co je to methoda fyzických jednání, *Divadlo* 1951

KOPECKÝ, J. Několik lístků z Divadelní žatvy, *Divadlo* 1950

LUKAVSKÝ, R. *Stanislavského metoda herecké práce*, Praha 1978

Náš učitel Stanislavskij, Praha 1952

OBST, M. Za vyšší ideovost a pravdivost hereckého umění, *Divadlo* 1951

POPOV, A. N. Ideovost – základ našeho umění, *Divadlo* 1951

RYBÍN, O. Problémy českého venkovského herectva, *Divadelní zápisník* 1948

STANISLAVSKIJ, K. S. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*, Praha 1946

STANISLAVSKIJ, K. S. *Dotvoření herce*, Praha 1949

TOPORKOV, V. O. Naše profesionální zbraň, *Divadlo* 1951

Zeami o herectví v divadle nó

Denisa Vostrá

V první polovině 15. století napsal Zeami sérii traktátů věnovaných principům, estetice a filozofii, z nichž vychází umění divadla nó. Mezi nejvýznamnější patří *Fúšikaden*[1] (*Učení o Stylu a Květu*, 1402–1418), *Šikadó* (*Cesta k Pravému květu*, 1420), *Kakjó* (*Zrcadlo Květu,* 1421) a *Kjúi*[2] (*Devět stupňů*, 1424).

Podobné dokumenty nejsou v japonské kultuře ničím ojedinělým, naopak měly vždy velkou důležitost. Prvními spisy tohoto druhu byly zřejmě texty buddhistických ezoterických sekt, později se tímto způsobem zasvěcovalo i do tajemství skládání básní waka[3] a renga[4] u císařského dvora. Šlo vždycky o traktáty určené omezenému okruhu zasvěcených.

Také Zeami psal své teorie původně pro úzký okruh herců, měly posloužit k předávání profesionálních zkušeností z generace na generaci.[5] Proto až do počátku 20. století zůstaly jeho traktáty veřejnosti zcela neznámé.[6]

Poslání divadla nó nespočívá ani v hlásání morálky, ani v samotném vyprávění příběhu – jeho cílem je vyjádření krásy. V Zeamiho traktátech jde o to, jak vyvolat u diváků zážitek krásy, která leží někde nad či za postavou, již herec vytváří.

V této souvislosti se opakovaně objevuje několik základních estetických kategorií divadla nó, které ovšem Zeami nedefinuje přímo. Patří k nim nápodoba[7] (*monomane*), Květ (*hana*), *júgen*, *mjó* a *kokoro.*[8]

1 Tento traktát bývá také nazýván *Kadenšo* (*Kniha o předávání Květu*). Zeami napsal jeho větší část kolem roku 1402, dokončil jej roku 1418. První kapitola (Cvičení vzhledem k věku) bývá často citována v souvislosti s pokusy o rekonstrukci Zeamiho života, protože je pokládána za autobiografickou.

2 Traktát *Devět stupňů* vznikl kolem roku 1424. Zeami v něm za pomoci citátů a metaforiky převzaté z čínské zenbuddhistické literatury představuje sled stupňů hereckého zasvěcení nazývaných Styly nebo Květy. Sugeruje příslušný (správný) postup seznamování se s druhy herecké techniky: od tří stupňů prostředních přes tři horní ke třem spodním. Techniky nejvyšších stupňů se vyznačují nejvyšší subtilností, techniky spodních stupňů nejvyšší dynamikou a prudkostí, prostřední stupně obsahují základy techniky.

3 Doslova 'japonská báseň', označovaná později jako *tanka* ('krátká báseň'). Jde o pětiverší, v němž se střídají počty slabik jednotlivých veršů podle schématu 5-7-5-7-7. Je nejstarší japonskou básnickou formou, vznikla už v 8. století.

4 Doslova 'řazená báseň', kterou obvykle skládalo několik básníků a v níž se střídala trojverší (5-7-5 slabik) a dvouverší (7-7 slabik). Vyvinula se ve 14. století z formy *tanka*.

5 Existují dohady, že se ke konci svého života Zeami stal buddhistickým mnichem – v některých z jeho děl se hojně vyskytuje buddhistická terminologie a hluboké náboženské myšlenky. I proto je jazyk, jímž jsou traktáty psány, někdy jen obtížně srozumitelný (zenový buddhismus klade velký důraz na intuitivní chápání).

6 Zeamiho texty zůstaly podle Rimera v soukromých rukou až do r. 1908 (viz Zeami 1984: xxi).

7 Někdy bývá tento termín překládán také jako 'představování rolí', aby se předešlo poněkud zavádějícímu spojení se západní *mimesis*.

8 Občas je v souvislosti se Zeamiho traktáty uváděna ještě další estetická kategorie: *róddžaku* neboli 'tichá krása stáří'. Je to termín vyjadřující smutek, který provází proces zrození pravého mistra nó. Umělecké ztvárnění starého člověka je pro Zeamiho skutečnou svátostí a je symbolizováno jediným květem rozkvétajícím na vadnoucí sakurové větvi. Vysvětlení jednotlivých kategorií viz dále.

Mistrovství podle Zeamiho není pouze plodem technické dokonalosti – Zeami považuje za největšího mistra toho, kdo koná ve stavu mimo všechno emocionální prožívání a vědomé pojmenovávání, kdo se noří do stavu, kdy cítění nevnímá samotný záměr a nečiní rozdíl mezi zajímavým a nezajímavým.

Ostatně všude, kde Zeami mluví o nejvyšším stropu umění, mísí terminologii buddhistickou a taoistickou a také pojmy japonské estetiky dřívějších období (Heian,[9] Kamakura[10]), jako by k vystižení toho, oč jde, nestačily pojmy z jediné oblasti.[11]

Podstata překonání techniky, které je příznačné pro mistra, spočívá ve vytváření nespočitatelných a nevypočitatelných významů, jež nejsou dílem jeho vědomí. Mistr nepotřebuje a nechce tvořit významy, mistr se pohybuje v prostoru možnosti – i v tom smyslu je neustále ‘na druhé straně’.

K popsání krásy jevištního umění používá Zeami ve svých traktátech termín Květ (*hana*). Květ je přitom okouzlením a okouzlení vzniká z něčeho nového. Jde tedy o něco, co diváci ještě neviděli. Zeami v této souvislosti hovoří o kvalitě, která vychází z umění vytvořit pomocí rozličných nástrojů používaných při jevištní prezentaci ze staré tváře tvář novou. Diváci by se nudili, pokud by jim byla opakovaně předkládána stejná věc, proto je třeba dovedně obměňovat – stejně jako skutečný květ bez ustání prochází změnami, také krása jevištního umění (tedy Květ) spočívá v neustálých proměnách.

V Zeamiho teorii je Květ klíčovým pojmem-obrazem pro pochopení vztahu mezi hercem a jeho vystoupením. Květ je podle Zeamiho dojem, který zanechá vynikající představení. Je-li publikum vtaženo do hercova vystoupení, znamená to, že Květ je přítomen. Květ je tedy pro herce vším. Je to symbol, který označuje skutečnou krásu, již herec během své kariéry vytváří různými způsoby.

Při obecně ohromném zájmu japonské poezie a ornamentiky o květy – ať už jsou to květy slivoní a sakur, či polní květy – nepředstavuje Květ jako výraz pro atraktivitu herce žádné překvapení. Herec se nakonec hodnotí pod úhlem toho, zda a na jak dlouho je s to upoutat pozornost publika, a to jak pokud jde o jedno představení, tak o celou jeho kariéru.

Přestože nó může na současného diváka působit jako statické a zcela přesné opakování daných vzorů, Zeami ve svém díle oslavuje pružnost, přizpůsobivost a ochotu ke změnám i během jediného představení (dalo by se snad mluvit o důrazu na to, že i nastudované se při představení rodí vždy znovu). Pokaždé je třeba za každou cenu udržet dojem novosti – skutečný mistr nó je schopen intuitivně vycítit měnící se zájem publika a přizpůsobit mu svůj výkon.

Květ je také kritériem hodnocení uměleckého vývoje – zde Zeami rozlišuje mezi Pomíjivým květem (*džibun no hana*) a Pravým květem (*makoto no hana*). Pomíjivý květ označuje především přirozený půvab mladého chlapce a následně půvab mladého herce, který si dobře osvojil techniku, takže umí pěkně zpívat a tančit. Pravý květ je naproti tomu identický s mistrovstvím, je synonymem síly výrazu vlastní tomu, ‘kdo ví’.

Dosažení Květu je cílem cvičení nó. Květ přitom není jen závazkem či prostředkem výcviku, ale skutečným vyjádřením pokory. Získávání Pravého květu

9 794–1185.

10 1185–1333.

11 Výmluvným příkladem je traktát *Devět stupňů*.

představuje proces, který trvá celý život – Pravý květ je třeba předat nástupci jako hlavní dědictví. Technika hry se předává při cvičení, ale Květ přímo ze srdce do srdce. Pomíjivý květ hyne, když se ztrácejí podmínky, za nichž rozkvétá, tj. když míjí mládí a půvab, ale Pravý květ zůstává navždy, protože tkví uvnitř, v srdci. Aby však Květ rozkvetl, je k tomu nezbytná technika, dovednost. Proto je podle Zeamiho technika semenem a Květ srdcem (duší).[12]

Zeami mluví o tom, že herec může mistrovského výkonu dosáhnout jen na základě úsilí, a tedy pomocí techniky.[13] Důležité je, že toto úsilí se musí týkat těla a záměru – herec musí pilně opakovat techniky těla a usilovně přemýšlet nad tím, co řekl mistr. A jakkoli mistrovské představování rolí neprobíhá na úrovni vědomí a intelektu, dosažení této úrovně je podmíněno krajní námahou fyzickou i myšlenkovou. V nó byla po celé věky známá forma neslýchaně surového tréninku mladého herce, který probíhal v zimě – studium tance a zpěvu se v nejchladnějším období v roce (tedy na přelomu ledna a února) konalo kromě obvyklých denních hodin také od čtyř do šesti hodin ráno a od deseti večer do půlnoci – samozřejmě v nevytápěných budovách. Nešlo přitom ani tak o pěstování kázně a dosažení jakýchsi neobyčejných technických dovedností, jako spíše o zlomení kritického nadhledu a sebepozorování (což představuje pramen veškeré nepřirozenosti).

Základním principem nápodoby (*monomane*) je ztvárňovat věci takové, jaké jsou, bez toho, že by je herec přikrášloval pomocí zvláštní elegance, působivosti či jiných nepřirozených prvků. Má-li herec napodobit postavu, do níž se jen stěží může vžít a přitom nemá možnost pozorovat její chování – například dvorní dámu –, musí se radit s odborníky a po každém představení naslouchat kritice.

Když se herec pokouší ztvárnit nějakou roli, používá k tomu své tělo. V okamžiku, kdy splyne s postavou, naplní svou mysl i srdce emocemi dané postavy a zkouší umožnit těmto emocím, aby jeho tělem samy pohybovaly. Pak může zapomenout na všechna osvojená specifická gesta a výrazy tváře, které používá – snaží se jen udržet tok vědomí (přičemž, dodejme, právě tato osvojená specifická gesta a výrazy tváře zabraňují tomu, aby šlo o pouhý projev emocí).

Vyšší úroveň techniky ve scénické činnosti mistra se tedy vůbec neprojeví rezignací na používání gest tradičně předepsaných pro danou roli (čili obejitím partitury pohybu a zpěvu), ale v jejich takřka mimovolném používání. Herec koná gesto tak, jako by bylo objevem pro něho samého, sám sebe zaskakuje – ještě před chvílí neměl v úmyslu se tak zachovat, a teď se tak chová.

Hrát roli neznamená přijmout na oko podobu nějakého těla, neznamená klamat ani podvádět. Znamená to vytvořit díky technice takovou možnost, aby na scéně žilo to, co je nezformované, živé (*nama*). Herec musí v sobě vyvolat návyk pohybovat se s radostí ve stavu ponoření do toho, co představuje tělesná námaha výkonu nó.

V *monomane* by měl být ovšem zároveň obsažen náznak 'jinakosti' – pokud by se při ztvárnění role kladl příliš velký důraz na přesnou nápodobu, sklouzlo by umění nó do reality a přestalo by působit věrohodně. Například při ztvárnění postavy starého muže se opravdový mistr zaměří jen na to, aby svým tancem

12 Japonské *kokoro* má širší význam než české srdce, může se překládat také jako mysl či duše; viz dále.

13 Zeami například zdůrazňuje význam poezie pro herce. Říká, že aby bylo představení působivé, měli by herci studovat poezii, která jim umožní dosáhnout vytříbeného a uhlazeného přednesu.

vyjádřil starcovu kultivovanost a úctyhodnost. Pro stáří je charakteristická těžkopádnost a horší sluch, lze je proto nejlépe vyjádřit pohybem, který se za hudbou nepatrně opožďuje. V takovýchto postupech spočívá pravá nápodoba. Pokud si herec chce uchovat svůj Květ, musí to mít na paměti.

Je zřejmé, že Zeami byl silně ovlivněný učením zenového buddhismu. Princip *júgen*, který se v jeho traktátech opakovaně objevuje, pochází ze zenové literatury, kde vyjadřuje 'to, co leží pod povrchem věcí'; dává se ale i do spojitosti s taoismem.[14] Jako výraz japonského kosmologického panestetismu[15] má co dělat se světlem ve tmě, světlem, které nemůže tma pohltit a které je z kosmického hlediska synonymem životní energie: krása je z tohoto hlediska výsledkem projevené životní síly (pokud jde o herectví, dává se přece i podle K. S. Stanislavského a Michaila Čechova do spojitosti s vyzařováním energie). Napětí životních sil (světlo – *jang*) uprostřed pasivního světa (tmy – *jin*) může být provázeno zjevováním krásy (*júgen*). V samotném tomto procesu je cosi tajemného, iracionálního, je to mystérium kosmických sil, a proto značí *júgen* skrytou tajnou krásu. *Júgen* je tedy krása, která je obsažena v nitru věcí a může být probuzena uměleckými prostředky.

Někdy se mluví o takové kráse, která emanuje ze zjevů poněkud neobvyklých, hraničících s božským, o tajemství nevyjádřitelném slovy, ale jasně rozeznatelném z podivného stavu napětí či neklidu. Proto bývá princip *júgen* ztotožňován s krásou symbolu, přeludu: jde o to, co přesahuje slova, a jako takové se může dávat i do spojitosti s postupy, jak náznakem a křehkým znejasněním vyvolat v divákovi dlouho doznívající zážitek. Zeami užívá tento pojem dosti široce, a raději nespecificky: obecně jako kategorii hodnoty představení[16] – představení musí být krásné, ale jeho krása musí být vyvolaná pomocí vyjevování něčeho nevšedního.

V tomto duchu pak verše, hudba a zpěv 'odmykají uši' diváků a jevištní hra a tanec 'otevírají oči', skrytá krása postavy se stává zjevnou pro všechny a vyvolává u publika spoluprožitek.[17] V divadle nó jde tedy o zvláštní druh prožívání – soucit, strach či nadšení se rozpouštějí v jakési vyšší emoci, v prožívání krásy. Tato krása je s to zahrnovat ošklivé, démonické, strašné, které jako by v divadle nó odhalovalo svůj skrytý rub. Při vytváření postavy jde o odhalení skryté možnosti představované osoby být krásná.

Zeami píše, že základní podmínkou vzniku *júgen* je lahodnost, měkkost, harmonie, vyčištění a zvládnutí. Velkou váhu přikládá osvojení vznešeného, noblesního chování. V této souvislosti směřoval pravděpodobně k uplatňování takového stylu hry, který by byl přijatelný v kruzích nejvzdělanějších a nejnáročněj-

14 Japonská literatura vždy dávala přednost náznaku a určité vágnosti před jasnou formulací. K tomuto účelu se zde objevuje řada estetických a poetických principů, které udávaly tón slovesnému umění. Pojem *júgen*, jímž se rozumí nadskutečná krása, skrytý smysl pod klidným povrchem, do značné míry koresponduje s poetickým principem *jodžó* ('cit navíc'), který hlásali zejména básníci formy *tanka* usilující o to, aby báseň obsahovala něco hlubšího, než co vyjadřovala pouhá slova.

15 Na rozdíl od Květu (*hana*), který je čistě divadelním pojmem, založeným na úspěšné interakci mezi hercem a divákem, představuje *júgen* už v 10. stol. obecnou kategorii japonské estetiky, která se pak více rozšířila zejména ve 12. a 13. století.

16 Nespecifické používání pojmů je pro myšlení, z něhož vyrůstají Zeamiho traktáty (a které je spjaté jak se zenbuddhismem, tak s taoismem), příznačné. V případě Zeamiho traktátů jde ostatně o 'tajné učení', které není bez takového mnohoznačného vyjadřování (spjatého ovšem také s dobovým profesionálním jazykem) myslitelné.

17 V zenbuddhistické terminologii jde o osvícení.

ších diváků, obeznámených s dvorskou kulturou a ceremoniálem. Pokud mělo v rámci napodobování (*monomane*) chování hrdinů dramatu (dvorních dam, dvořanů, básníků) připadat urozeným lidem věrohodné, chování herce nesmělo prozrazovat jeho plebejský původ.

Znamená-li *monomane* především napodobení vnějších jevů, vztahuje se *júgen* k proniknutí pod povrch věcí, do jejich skryté podstaty. Zeami používá slova *júgen* v souvislosti s mnoha komponenty nó. *Júgen* je v podtextu básnického jazyka, v náznakovosti a graciéznosti herecké složky, v eleganci hudby, v nadnesené atmosféře celého představení. V herectví je *júgen* nejvyšší metou, dokonalostí a mistrnou krásou, vyzařující jen ze zralého projevu.

Herec musí *júgen* chápat jako nejdůležitější aspekt svého umění a snažit se, aby si ho dokonale osvojil. Měl by si uvědomit, že jeho vystoupení obsahuje *júgen*, jen pokud jsou všechny formy vyjádření krásné. Pokud se při představení *júgen* objeví, je to okamžitě zřejmé. Je to jedna z věcí, které diváci tak obdivují. Lze snad říci, že podstatou principu *júgen* je pravdivá krása a jemnost, k níž přispívá klid a elegance vlastního vystoupení.[18]

Kategorii mistrovství blízkou kategorii *júgen* představovalo Tajné (skryté) učení (*mjó*), jež se objevuje u těch, kteří dosáhli nejvyšší možnosti, takže dokážou mít odstup od techniky. Tento princip se někdy vysvětluje jako ‘velebnost’, ‘vznešenost’, ‘klidná a statická prostá krása’.

Zeami rozlišuje v horních třech úrovních probíraných v traktátu *Devět stupňů* (*Kjúi*)[19] tři druhy vznešenosti: Styl Květu klidu, Styl Květu krásy a Styl Květu tajemství. Příkladem Stylu Květu klidu je sníh ve stříbrné číši – obraz, který navozuje splynutí bělostné čistoty (jde v zásadě o fyzickou krásu), Styl Květu krásy (nebo také nekonečné hloubky) přirovnává Zeami k řadě horských vrcholků pokrytých sněhem, z nichž jediný zůstal holý (zde už jde spíše o nadpřirozený typ krásy) a Styl Květu tajemství odkazuje k ‘říši absolutna’.[20]

Poněkud metafyzický pojem *kokoro* (s významem srdce, mysl, duše) používá Zeami k označení definitivního vzniku umění nó a k vysvětlení tajemství mimořádného okouzlení publika těmi okamžiky představení, v nichž neprobíhá žádná akce. Termín *kokoro* v Zeamiho pojetí zahrnuje vzrušení, dojetí, duši, mysl, vědomí, záměr i vůli. Různé aspekty *kokora* se projevují na různých úrovních: emocionální, racionální, intuitivní. Umění, jehož základem je *kokoro*, obsahuje všechny tyto roviny.

Jednotlivé tance, melodeklamace, pohyby po jevišti, to všechno jsou výstupy vykonávané tělem. V okamžicích, kdy žádné akce neprobíhají, jde o to, co nastává mezi nimi, o chvíle osvobozené od techniky, o to, co souvisí s neprojeveným záměrem herce. Působivost těchto okamžiků tkví v jisté duchovní síle, s jejíž pomocí při nich herec udržuje pozornost publika.[21]

18 Tanec například obsahuje *júgen* tehdy, je-li bravurně zvládnutý a obecenstvo má požitek z hercových pohybů a z klidného dojmu, jímž působí.

19 Druhá část traktátu představuje příslušný postup studia stylů hry. Zeami probírá všech devět stupňů v pořadí od nejvyššího k nejnižšímu, které ovšem není totožné s pořadím, v němž je má herec studovat.

20 Zenbuddhistický termín pro místo, kde není bůh, zlo, pravda, nepravda ani žádné jiné prostředky používané ke kategorizaci lidí a věcí.

21 Je zřejmé, že Zeami kladl na odezvu u publika velký důraz. Už na začátku *Učení o Stylu a Květu* (*Fúšikaden*) tvrdí, že ideálem jevištního umění je získat přízeň publika. Základním úkolem herce je zaujmout všechny přítomné diváky bez ohledu na jejich rozdílný vkus.

Umění nejvyššího vzletu nelze vměstnat do žádné kategorie, takové umění je nezachytitelné. Zeami píše, že mistr tvoří cosi, co nemá zachytitelnou podobu (*katači naki*), co nelze vyjádřit slovy. Definitivním cílem umění je osvícení[22] samého tvůrce a současně předvedení tohoto osvícení divákovi – tak je možné shrnout Zeamiho ideál. Nejvyšší umělecký výsledek má hodnotu aktu poznání a akt poznání má estetický charakter: je krásný.

Zeamiho traktáty jsou dodnes jedinečnými dokumenty o podstatě divadla nó. Poskytují informace o základních prvcích divadelního procesu, jak jej chápal Zeami. I přes nejednoduchý vyjadřovací způsob, který Zeami v traktátech používal, mohou popsané teorie pomoci pochopit smysl divadla nó i jinak nahlédnout možnosti herectví.

22 Osvícení představuje klíčový zenbuddhistický pojem, který je typický pro japonskou středověkou estetiku. Zeami hovoří o Cestě nó (*miči*), která představuje neustálá cvičení vedoucí k nalezení skutečné cesty k osvícení.

Použitá literatura

BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHŐFEROVÁ, V. *Vějíř a meč*, Praha 1987

KALVODOVÁ, D. Nó – divadlo lyrické vize. In*: Vítr v piniích (japonské divadlo)*, Praha 1975

ORTOLANI, B. *The Japanese Theatre*, Princeton, N. J. 1990

ORTOLANI, B. and LEITER, S. L. (ed.) *Zeami and the Nô Theatre in the World*, New York 1998

RODOWICZ, J. M. *Aktor doskonały* (*Traktaty Zeamiego o sztuce nō*), Gdańsk 2000

[ZEAMI] *On the Art of the Nō Drama* (The Major Treatises of Zeami [s komentáři, jejichž autory jsou překladatelé J. Thomas Rimer a Yamazaki Masakazu]), Princeton, N. J. 1984

ZEAMI, *La tradition secrète du Nô* (Traduction et commentaires de René Sieffert), Paris 1960

ДЗЭАМИ МОТОКИЁ. *Предание о цветке стиля (Фуси кадэн) или Предание о цветке (Кадэнсё)*, Москва 1989

Cvičení[1] vzhledem k věku

Zeami Motokijo

Sedmý rok

V našem umění se zpravidla začíná cvičit od sedmého[2] roku života. V tomto věku se při cvičení nó projevují v přirozeném konání dítěte ty elementy umění, které jsou mu vrozené. Pokud se tyto elementy uplatní v tanci (*mai*), pohybech (*hataraki*),[3] melodeklamaci (*utai*) nebo například při představení[4] rozlícených démonů (*ki*), ponechme dítěti svobodu. Neučme ho ještě, co je dobré nebo špatné. Jsme-li na ně příliš přísní, ztratí dítě zájem a pocítí vůči nó nelibost, takže pokroky, které činilo, se zastaví.

Dítě by mělo cvičit pouze melodeklamaci, pohyb a tanec. Nikoliv však samotné role, třebaže by jich bylo schopno. Nenechávejme je vystupovat při představeních *waki sarugaku*,[5] zejména ne na otevřeném jevišti na velkých prostranstvích. Ať hraje ve vhodnějším čase – při čtvrté nebo páté hře v denním programu[6] – to, co je pro ně přirozené.

1 Japonsky *keiko*, což je zde souborné označení pro herecký výcvik, vlastní vystoupení na jevišti i duchovní cvičení.

2 V japonském systému se v minulosti počítal věk podle kalendářních let, přičemž při narození se dítě bralo jako staré 1 rok. To znamená, že když se narodilo například v prosinci, byl mu podle původního japonského systému v prosinci 1 rok, ale 1. ledna mu byly už 2 roky.

3 *Hataraki* je zde označení pro tanec určitých mocných postav, např. bohů, démonů či válečníků; jde o protipól půvabného tance *mai*, který předvádějí např. děti či nebeské bytosti.

4 Jde o *monomane* – nápodobu.

5 Také *waki no nó* – první kus uváděný na programu nó; jedná se o hru *Okina* (Stařec), která však bývá řazena mimo repertoár divadla nó.

6 Při tradičním představení nó je zařazeno 5 her nó a 4 frašky kjógen; představení trvá celkem 8 až 10 hodin. Hry nó jsou přitom řazeny tematicky: jako první se předvádí hra, v níž je hlavní postavou božstvo, následuje hra o válečníkovi, hra o ženě, hra o šílené ženě a na závěr hra, v níž má hlavní postava (například démon) nadpřirozené schopnosti. (Někteří badatelé ovšem tvrdí, že toto řazení bylo zavedeno až v období Tokugawa [1603–1867], zatímco v době Zeamiho byl výběr her volnější. Sám Zeami se o řazení jednotlivých her ve svých traktátech přímo nezmiňuje.)

Dvanáctý, třináctý rok

V tomto věku, kdy dítě už začíná ovládat hlas a být schopné chápat umění nó, je třeba je krok za krokem učit zvládat různé vhodné role.

V první řadě je podobou ještě dítě. Ať tedy hraje jakkoli, je to krásné.[7] Také jeho hlas zní v této době půvabně. Díky těmto dvěma výhodám se to špatné skryje a dobré o to víc vynikne.

V *sarugaku*, které předvádějí mladí chlapci, není třeba se starat o podrobnější propracování rolí. Takové propracované napodobování může působit nepatřičně a má za následek, že se vlastní schopnosti mladého herce nerozvinou. Později, když si herec osvojí určité dovednosti, může se učit čemukoliv. Avšak chlapec je sám o sobě půvabný a jeho hlas je krásný, takže je-li navíc šikovný, jak by mohl hrát špatně?

Jeho Květ[8] však ještě není Pravý květ. Je to jen Pomíjivý květ. Z toho důvodu je chlapec v tomto věku s to cvičení (*keiko*) snadno zvládnout, to však ještě není zárukou vysokého mistrovství na celý život.

Cvičení v této době umožní herci, aby svým Květem diváky snadno dojal, zároveň ovšem musí rozvíjet základní hereckou techniku (*waza*). Jeho pohyby musí být jisté, melodeklamace slabiku od slabiky zřetelná, taneční figury (*kata*) zvládnuté. Toto vše se musí důkladně procvičovat.

Sedmnáctý, osmnáctý rok

V tomto období se objevuje příliš mnoho nesnází, a tak ani nelze provozovat mnoho druhů cvičení. V první řadě se herci mění hlas, čímž přichází o první Květ. I tělo se při dospívá-

7 Zeami používá výrazu *júgen* – snová, skrytá krása – zejména když hovoří o půvabu mladých herců a o rolích urozených dam.

8 Květ neboli *hana* je ústřední metaforou Zeamiho rozprav o umění, jíž Zeami vystihuje kouzlo nó.

ní stává neohrabané, takže ztrácí na půvabu. Zatímco dřív bylo všechno snadné, měl dobrý hlas a byl krásný, teď se lehkost a radost z jeho projevu ztrácejí, a to ho odrazuje. Když navíc pozoruje, že obecenstvu připadá komický, adept se stydí a ztrácí zaujetí.

Herec však nyní nesmí brát v potaz, že si na něho ukazují, a má pokračovat v práci v soukromí. Adept se musí zavřít doma a usilovně se večer i za rozbřesku věnovat hlasovým cvičením, při nichž ovšem respektuje dostupný rozsah hlasu.[9] Musí v sobě zmobilizovat veškeré síly, protože kdyby v tomto rozhodujícím okamžiku ve svém úsilí polevil a nó zavrhl, rozvoj jeho schopností by se navždy zastavil.

Poloha melodeklamace závisí na hercově hlasu, avšak většinou by se měla pohybovat v rámci šestitónové stupnice mezi tóny *óšiki* a *banšiki*.[10] Pokud se herec pokouší násilně upravit svůj hlasový rozsah, riskuje, že si osvojí špatné držení těla. To může později způsobit trvalé poškození hlasu.

Dvacátý čtvrtý, pátý rok

V tomto věku se začíná rozhodovat o hercově umění pro celý život, a proto také představuje přelom, pokud jde o cvičení. Hlas se v této době již usadil a celkový tělesný vývoj se dovršil. Na naší cestě se tak projeví dva trumfy: hlas a zevnějšek. Oba dostanou ustálenou podobu, a tak se vytvoří základ, z něhož se může zrodit mistrovství odpovídající zralému věku.

To je okamžik, kdy ostatní herci říkají: Hle, jaký se objevil schopný herec! A připoutá i zraky diváků. I když se na jevišti utká se známou osobností, může na okamžik zapůsobit na diváky svěžestí svého Květu a předčit ji. Stane-li se tak, lidé jej chválí více, než je třeba, a on sám nabyde dojmu, že už je mistr. To je pro něho skutečně nebezpečné. Ani v tomto případě však nejde o Pravý květ. Je to Květ, který je jen důsledkem mladosti a chvilkového nadšení ostatních nad nevšedním zjevem. Oko opravdového znalce by to mělo umět rozpoznat.

Bylo by nemístné, kdyby začínající herec pokládal tento časný Květ za vyvrcholení svého umění. Příliš sebevědomým hraním by se mohl odchýlit od vlastní cesty. Dokonce i když jej lidé chválí a mistři oceňují, musí mít na paměti, že se v jeho případě zatím jedná o Pomíjivý květ. Tím pečlivěji je třeba pracovat na osvojení rolí (*monomane*), na každou podrobnost se vyptat zkušených lidí a cvičit usilovněji než kdy předtím. Duše, jež považuje Pomíjivý květ za Pravý květ, se Pravému květu spíše vzdaluje. Nechá-li se herec Pomíjivým květem zmást, protože spoléhá na cizí příznivé mínění, nepozná ani, že ztrácí svůj Pravý květ. Hovoří-li se o době začátků (*šošin*)[11], je tím míněno právě toto období.

Na tomto místě je třeba hluboce se zamyslet. Pokud si herec dostatečně uvědomí, na jakém stupni se nachází jeho umění, bude schopen si odpovídající Květ udržet po celý život. Bude-li se však považovat za lepšího, než ve skutečnosti je, přijde i o Květ stupně, kterého již dosáhl. Na to je třeba pamatovat.

Třicátý čtvrtý, pátý rok

V tomto období dosahuje hercovo mistrovství plného rozvoje. Pokud je herec skutečně nadaný a plně pochopí uvedené postřehy,[12] jistě získá veřejné uznání a upevní své dobré jméno. Kdyby úspěch, který získá, nebyl dostatečný a kdyby si nezískal takovou slávu, jaká mu podle jeho mínění náleží, musí si uvědomit, že je možná schopný herec, ale ještě definitivně nezískal Pravý květ. Pokud Pravý květ nezíská ani teď, po překročení čtyřicátého roku života začne jeho umění upadat a v budoucnosti již na něj nedosáhne. Z toho vyplývá, že hercovo umění se rozvíjí do třicátého čtvrtého, třicátého pátého roku, a po dosažení čtyřicítky nastává pokles. Pokud si herec v této době nevyslouží veřejné uznání, nedosáhl skutečného mistrovství.

9 Komentátoři Zeamiho díla u tohoto výrazu často poukazují na skutečnost, že rozsah hlasu nemusí být ráno a večer stejný.

10 *Óšiki* a *banšiki* jsou dva z dvanácti tónů tradiční japonské stupnice. Přitom *óšiki* přibližně odpovídá v západní stupnici tónu A a *banšiki* tónu H.

11 Slovo *šošin* funguje i jako výraz pro noviciát.

12 Jde o postřehy uvedené v prvních třech knihách Zeamiho *Fúšikadenu.*

V této době je třeba obzvláštní uvážlivosti. Je to období, kdy si herec musí uvědomit, jakou cestu urazil, a zamyslet se nad způsobem budoucí práce. Pokud herec nedosáhne dokonalosti v tomto věku, bude pro něj neobyčejně obtížné získat uznání později.

Čtyřicátý čtvrtý, pátý rok

Počínaje touto dobou by měl herec v mnohém změnit způsob hry. Třebaže jej veřejnost uznává a herec dokonale zvládl své umění, měl by se postarat o mladé vedlejší herce,[13] své nástupce. I když jeho mistrovství neutrpělo, v letech po překročení zenitu a se ztrátou fyzických sil opadává Květ těla a vzhledu. Pokud se nejedná o mimořádně pěkného muže, pak ani ten, který vypadá k světu, by neměl vystupovat s odkrytou tváří[14] – bez masky nevypadá stárnoucí muž pěkně, byť by byl výjimečně pohledný.

Od této doby by herec neměl vystupovat v rolích, které kladou mimořádné nároky na charakterizaci a jsou příliš vysilující. Měl by vystupovat v rolích přiměřených svému věku, s lehkostí a klidem, bez viditelného úsilí. Měl by umožnit mladým hercům, aby předvedli své schopnosti, a sám s nimi hrát nenápadně jako doprovod. A i když nemá mladého následovníka patřičných kvalit, musí se vyvarovat nó, které obsahuje náročné pohyby. Beztak by už v takovém případě diváky neokouzlil, byť by se jakkoli snažil.

Pokud herec ani v tomto věku neztratil Květ, je to určitě Pravý květ. Kdo se blíží padesátce a dále si udržuje Květ, jistě si získal slávu už před čtyřicítkou. I když si herec získá uznání veřejnosti, opravdový mistr musí dobře znát své tělesné možnosti a o to více dbát o výchovu svého nástupce. Měl by se vzdát viditelně namáhavých rolí, v nichž by se projevily jeho slabiny. Ten, kdo ví, jak se dívat sám na sebe, skutečně pochopil povahu umění nó.

13 *Waki no šite*.

14 Mladí herci, kteří představují postavy žijící v době, kdy se hra odehrává, se objevují bez masky. Jde o tzv. *hitamen*, doslova ‘přímou masku’, kdy herec zbaví svou tvář jakéhokoli výrazu a vytvoří ‘masku’ vlastními rysy.

Padesátý rok a dále

Po dosažení padesáti let nezbývá než se rozloučit s hraním. „I Tchi Lin,[15] když zestárne, je horší než unavený soumar,“ praví se v mudrosloví. Avšak pokud je herec skutečný mistr, pak ačkoli se počet rolí, které může hrát, zmenšuje a jeho hra obsahuje méně půvabu, nemusí definitivně ztratit Květ.

Můj otec[16] zemřel devatenáctého dne pátého měsíce[17] ve věku padesáti dvou let.[18] Ještě čtvrtého dne téhož měsíce předváděl nó u příležitosti náboženských obřadů ve svatyni Sengen[19] v provincii Suruga. Představení bylo mimořádně skvělé a diváci vznešení i prostí je chválili. Otec tehdy přenechal mnoho hlavních rolí začátečníkovi (*šošin*)[20] a sám se ujal několika lehčích rolí, v nichž byl Květ tím silněji přítomný. Protože dosáhl Pravého květu, bylo jeho umění jako starý bezlistý strom, z jehož nepočetných haluzí však neopadaly květy. Tak je tomu i u nó. To je očividný důkaz, že ani v pokročilém věku se nemusí ztratit Květ.

To je vše o cvičení vzhledem k věku.

Z klasické japonštiny[21] přeložil a poznámkami opatřil
Petr Holý
Spolupráce na českém znění a komentářích
Denisa Vostrá

15 Tchi Lin (japonsky Kirin) je bájné zvíře podobné koni, které je schopné v nepatrném čase překonávat velké vzdálenosti.

16 Kan’ami Saburó Kijocugu (1333–1384).

17 Podle lunárního kalendáře začínal rok jarem, 5. měsíc tedy odpovídá prostředku léta.

18 Roku 1384.

19 Významná šintoistická svatyně ležící v dnešní Šizuoce, nedaleko hory Fudži.

20 Pravděpodobně se jedná o mladého Zeamiho, jemuž v té době bylo kolem dvaceti let.

21 *Renga ronšú, nógaku ronšú, haironšú* (*Nihon koten bungaku zenšú*, 51.) Sestavili a poznámkami opatřili Idžiči Tecuo, Omote Akira, Kurijama Riiči. Šógakkan, Tokio 1973.

Devět stupňů

Zeami Motokijo

Květ horních tří stupňů[1]

*1. Styl Květu tajemství (*mjókafú[2]*)*

„V zemi Sillské[3] slunce svítí jasně i za hluboké noci."[4]

To, co nazýváme Tajemstvím, nelze vystihnout slovy. Tajemství se nachází za hranicí činnosti našeho vědomí. „Slunce, jež svítí jasně i za hluboké noci" – copak lze takový obraz popsat slovy? Co vyjadřuje?

V našem umění je dosažení tohoto Stylu spojeno s odolností vůči všem pochvalám a s proniknutím do stavu mimo vědomí, do umění, které leží mimo všechny stupně. To představuje Styl Květu tajemství.

*2. Styl Květu krásy (*čóšinkafú*)*

„Sníh pokryl tisíce hor. Proč jeden z vrcholků není bílý?"

Kdysi dávno někdo řekl: „Hora Fudži je tak vysoká, že sníh na ní netaje." Muž z Tchangů[5] s tím nesouhlasil: „Ne, je tak hluboká."

Co sahá nejvýš, je i hluboké. Výška má své hranice, hloubku však změřit nelze. Proto snad hluboký pohled na jediný štít, který se uprostřed tisíců štítů pokrytých sněhem stále nebělá, odpovídá Stylu Květu krásy.

*3. Styl Květu klidu (*kankafú*)*

„Nabírat sníh do stříbrné číše."

Když se stříbrná číše naplní sněhem, její čistě bílý lesk vyvolává pocit skutečné jemnosti. Tak si snad lze představit Styl Květu klidu.

Prostřední tři stupně

*4. Styl Pravého květu (*šókafú*)*

„V zářivé mlze zapadá slunce a hory se barví do nachova."

Jasný bod slunce na blankytu nebe – kam jen oko dohlédne, naskytne se mu pohled na nesčetné vrcholky ozářené sluncem. Tak vypadá Styl Pravého květu.

Tento stupeň je nad Stylem všestrannosti a přesnosti a představuje okamžik, kdy herec poprvé zažívá vstup do prostředí Květu.[6]

*5. Styl všestrannosti a přesnosti (*kóšúfú*)*[7]

„Přesně popsat podstatu oblak nad horami a měsíce nad mořem."

Je-li herec schopen bezezbytku vyjádřit charakter hor ukrytých v mracích a měsíce osvětlujícího moře, je-li vskutku schopen přesně popsat širý obzor a zelené hory, pak dosáhl mistrovství odpovídajícího Stylu všestrannosti a přesnosti. Jde o hranici, která jej buď posune kupředu, anebo vrátí zpátky.

1 Postupu výkladu (nikoli žádoucího postupu studia – viz dále) od nejvyšších tří stupňů odpovídá číslování: zatímco podle západního způsobu bychom nejvyšší stupeň z devíti označili devítkou, podle japonského způsobu se nejvyšší stupeň označuje jedničkou.

2 Zeami ve svých pojednáních o umění nó označuje herecké styly, rozdělení rolí, her, prostředí atd. termínem *fú* (také *fútei*).

3 Silla (jap. Šinra, Širaki) – název jednoho ze tří států starověké Koreje. Vznikl r. 57 n. l. v jižní části Korejského poloostrova a r. 668 sjednotil pod svou vládou celé korejské území. Protože se nacházel na západ od Japonska, bylo tam světlo, i když byla v Japonsku noc: na pozadí tohoto obrazu, který spojuje tmu v Japonsku se světlem na západě, podobně jako se nejvyšší holý horský štít vyjímá nad zasněženými vrcholky nebo se výška spojuje s hloubkou, můžeme uvažovat o kráse jako o spojení protikladů.

4 Formulace, jimiž Zeami definuje jednotlivé stupně, se ve víceméně shodném znění objevují v knihách zenového buddhismu.

5 Rozumí se z Číny; zdroje uvedených výroků nejsou známy.

6 Tomu můžeme rozumět tak, že se povznáší nad pouhou artistnost dosaženou pomocí dokonalého zvládnutí techniky a související s všestranností a přesností.

7 Od Stylu všestrannosti a přesnosti níže už nejde o samotný Květ.

6. Styl přirozenosti a dovednosti (senbunfú)[8]

„Cesta, již obvykle nazývají Cestou, není ta pravá.“[9]

Teprve když herec projde obyčejnou cestou, může poznat Cestu Cest.[10] Zpočátku je jen přirozený, později přidává dovednost. Když ovládne Styl přirozenosti a dovednosti, může herec projít branou, která vede ke studiu Devíti stupňů.

Spodní tři stupně

7. Styl síly a jemnosti (gósaifú)

„Železné kladivo v pohybu, studený záblesk vzácného meče.“

Pohyb železného kladiva je zde symbolem síly, zatímco studený lesk vzácného meče vyjadřuje dokonalost. Takový styl vyhovuje požadavkům nejnáročnější kritiky.

8. Styl síly a hrubosti (gósofú)

„Třetí den po příchodu na svět má tygr chuť pozřít vola.“

Energie, již projevuje tygr tři dny po svém narození, je symbolem síly. Na druhé straně pozřít vola je projev hrubosti.

9. Styl hrubosti a těžkopádnosti (soenfú)

„Poletucha[11] s pěti schopnostmi.“

Konfucius řekl: „Poletucha je schopná pěti věcí: umí šplhat po stromech, skákat do vody, vrtat díry, létat a běhat. Nikdy se jí však nepodaří překročit přirozené meze těchto schopností.“[12] Herec, který nedosáhne pravé všestrannosti, bude těžkopádný a hrubý.

O postupu studia Devíti stupňů

Při studiu by se měl herec nejprve věnovat třem prostředním, potom třem horním a nakonec třem spodním stupňům.

Na začátku studia umění nó je třeba důkladně procvičovat Dvě umění,[13] pomocí nichž lze dosáhnout Stylu přirozenosti a dovednosti. Cvičíme-li se v něm vytrvale, pronikáme k možnosti artistního představování, i když sama forma tohoto představování možná není dokonalá. V průběhu dalšího učení poznáváme Styl všestrannosti a přesnosti. Když vyčerpáme jeho možnosti a projdeme poctivě Cestu umění, saháme po dokonalém plodu – Stylu Pravého květu. V tomto okamžiku se ke zvládnutí Dvou umění přidává zvládnutí Tří typů rolí.[14] Tato úroveň je zároveň kritickým bodem, v němž herec dosahuje Květu lehkosti a jistoty[15] a v jeho vystupování[16] se zračí osvícení[17] v podobě Květu Cesty umění, k němuž dospěl. Nyní se herec může ohlédnout za sebe – na ty stupně umění, jichž už dosáhl – a dojít k Nejvyššímu uskutečnění, v němž se zbaví myšle-

8 Přirozeností se zde rozumí vše, co není vyjádřením pomocí umění a nespočívá v dodání umělecké formy; naproti tomu umělost se zakládá právě na formování.

9 ‘Cestou’ je zde myšlena ‘cesta nó’, která je obvykle chápána jako představování rolí. Jde o adaptaci první věty z Tao-te-ťing, klíčového díla čínského taoismu (doslova ‘učení o cestě’) legendárního Starého mistra Lao-c’ (jap. *Róši*).

10 Obyčejná ‘cesta’ představuje podle Zeamiho obeznámenost se základními technikami tance a zpěvu, zatímco ‘Cesta Cest’ znamená samotnou tvorbu rolí.

11 Hlodavec příbuzný veverce; volná kůže podél boků mu však navíc umožňuje létat.

12 Tj. umí od každého něco, ale nic dokonale.

13 Základ každé herecké hry tvoří techniky hlasu a pohybu, resp. zpěvu a tance, které Zeami označuje slovem *kabu* (doslova ‘píseň-tanec’) a pokládá je za Dvě umění (*nikjoku*). Hru herce nó přitom vyznačuje spojení tance a zpěvu v jediný proud, v němž se nedá oddělit jedno od druhého a na němž se zakládá přítomnost postavy.

14 Tři typy rolí (jap. *santai*) – role starců, žen a bojovníků – představují spolu se Dvěma uměními (*nikjoku*) základ hereckého řemesla. (‘Dodatkové’ typy představují dítě a démon.)

15 Zeami používá termín *jasukikurai* nebo *an’ikanka*, jímž označuje nejvyšší stupeň umění, kdy herec dospěje k nenásilné, klidné a přirozené hře.

16 Zeami používá termín *kendžo*, který má pět významů: hlediště, obecenstvo, stěžejní místo v umění (při čtení týchž znaků jako *midokoro*), pohled zvenčí (také čtení *midokoro*) a konečně jde o termín zenového buddhismu označující počáteční zážitek probuzení (‘vhled do vlastní podstaty’, osvícení).

17 Dosáhne-li herec stavu ‘osvícení’, přestává jej rušit neustálé sebehodnocení, které je pramenem veškeré nepřirozenosti.

nek, které ho zaslepují.[18] To je podstatou Stylu květu klidu.

Tímto stupněm herec dospěje k nadskutečně krásnému výrazu a je schopen vyvolat u diváka procitnutí do stavu Střední cesty,[19] v níž se ztrácí rozdíl mezi přikrášleností a prostotou. Tak dosáhne Stylu Květu krásy. Následuje vytvoření Stylu Květu tajemství, který překračuje možnosti slovního vyjádření. V něm již od sebe nelze oddělit činnost nitra a její vnější projev. Květ tajemství představuje nejvyšší metu na Cestě umění.

Výchozím bodem horních tří stupňů je Styl všestrannosti a přesnosti. Tento stupeň poskytuje základ učení nó a je zdrojem výživy semene všech Květů. Je možné rozvinout umění v celé jeho rozloze a ve všech podrobnostech. Tento stupeň představuje křižovatku, na níž se rozhodne, zda může herec postupovat kupředu, anebo se vrátí zpátky. Ti, kteří dosáhli skutečného Květu, postoupí na úroveň Stylu Pravého květu. Ti, kteří ho nedosáhli, musejí sejít na tři spodní stupně.

Tři spodní stupně představují rozbouřené vody jevištního umění. Tyto stupně lze od ostatních oddělit – nejsou pro cvičení nijak zásadní. Pokud herec zvládne prostřední tři stupně, dosáhne Stylu přirozenosti a dovednosti a dospěje ke Stylu Květu tajemství, může sejít dolů a jen pro své potěšení se naučit používat styly vlastní třem spodním stupňům. Projev herce, který zvládne tuto techniku, bude vlídnější a měkčí.[20] Nicméně mezi velkými mistry byli i takoví, kteří po dosažení úrovně horních tří Květů nikdy nesešli ke třem spodním stupňům. Hodí se na ně slova pořekadla: „Slon nechodí zaječí cestičkou.“[21] S výjimkou svého zesnulého otce[22] ale neznám nikoho, kdo by dokázal předvést všechny styly – od středních přes horní až po spodní. I mezi těmi, kteří zaujímali v souboru pozici mistra, se vyskytli takoví, kteří v průběhu učení došli nejvýš ke Stylu všestrannosti a přesnosti. Ti už nedosáhli Stylu Pravého květu, ale sešli rovnou na úroveň tří spodních stupňů. Takoví herci v Hlavním městě nikdy nedošli uznání.

V našem umění stoupá v poslední době počet herců, kteří považují za začátek Cesty tři spodní stupně. To se však neshoduje s příslušným řádem věcí. Často se proto stává, že se herci do Devíti stupňů vůbec nepodaří proniknout.

Existují tři možnosti, jak dosáhnout tří spodních stupňů. Ten představitel hlavních rolí *šite*,[23] který zahájil studium umění nó na úrovni prostředních stupňů, pokračoval v učení k horním stupňům a po nich cvičil styly spodních stupňů, vytvoří na úrovni tří spodních stupňů stejně vynikající představení, jaké přísluší horním úrovním. Naproti tomu ten, kdo začal od prostředních stupňů, od Stylu všestrannosti a přesnosti, a potom přešel na úroveň tří spodních stupňů, může disponovat pouze silami charakteristickými pro Styl síly a jemnosti či pro Styl síly a hrubosti. A konečně ten, kdo by chtěl začít studiem tří spodních stupňů, sejde z Cesty a vytvoří styl nehodný názvu umění. Takovému herci není možné přiznat místo v řádu Devíti stupňů. I kdyby toužil vytvořit umění spodních tří stupňů, nebude schopen získat odpovídající dovednosti. A je nemyslitelné, že by kdy dosáhl vstupu na tři prostřední stupně.

Z klasické japonštiny[24] přeložil a poznámkami opatřil
Petr Holý
Spolupráce na českém znění a komentářích
Denisa Vostrá

18 Zeami používá termín zenového buddhismu *zadan* (jinak také *zasecu*) – vymazání zaslepenosti při spočinutí v meditaci. Přeneseně může výraz *zadan* také vyjadřovat usednutí, spočinutí na určitém místě.

19 Výraz Střední cesta (*čúdó*) je buddhistický termín představující postoj, jenž překročil lpění na bytí a nebytí (jap. *umu*), trápení (jap. *bonnó*) a každodennosti (jap. *džó*). Zde je užit ve smyslu vytržení diváků z každodennosti sledováním zvládnutého hereckého výrazu, který se obráží v divákových očích.

20 Tj. osvojí si dovednost zmírňovat drsné elementy techniky hry.

21 Jde o parafrázi verše Písně o osvícení (*Šódóka*) ze 7.století, jejímž autorem je čínský mnich.

22 Kan'ami Saburó Kijocugu (1333–1384).

23 Ten, kdo poznal mistrovský styl.

24 *Karonšú – nógaku zenšú* (*Nihon koten bungaku taikei*, 65). Sestavili a poznámkami opatřili Hisamacu Sen'iči a Nišio Minoru. Iwanami šoten, Tokio 1961.

Nejhorší bylo, že k tomu zámku chyběl klíč...

Poznámky o masce, loutkovosti a loutkovitosti v Bonaventurových Nočních vigiliích

Karel Makonj

Fyziognomie byla ze železa, avšak zámek, který bylo vidět po straně, vedl málem k doměnce, že ďábel má ještě jednu tvář skrytou pod první, kterou si možná šetří jen pro zvláštní sváteční dny. Nejhorší bylo, že k tomu zámku, a tedy také k tomu druhému obličeji, chyběl klíč. Kdoví jaké strašné poznámky by se daly pronášet o ďábelských fyziognomiích, neboť první obličej byl jenom takový všední, jaký mívá čert na každém dřevorytu.

Bonaventura (III. vigilie)

I.

Noční vigilie v překladu F. Marka vyšly jako 487. svazek Světové četby Odeonu v roce 1978. V jiném, starším překladu zněl název *Noční obchůzky*. Tento starší název je přesnější, respektive doslovnější, neboť původní německý název zní *Nachtwachen*. *Noční vigilie* jsou názvem metaforičtějším – a významotvornějším. Takže vlastně *přesnějším*.

Nachtwachen vyšly roku 1804 v Sasku v době konání podzimního knižního veletrhu a jako autor byl označen *Bonaventura*. Tento pseudonym nebyl, alespoň pokud je mi známo, dodnes jednoznačně identifikován. Adeptů autorství bylo v dějinách německé literaury více: například Jean Paul označil za autora filozofa F. W. J. Schellinga. Postupně však začali být za autory považováni Schellingova žena Carolina, E. T. A. Hoffmann i C. Brentano. Kurt Krolop ve své předmluvě k odeonskému vydání *Anonymně vyslovený ortel* píše:

„Více než padesát let se znalci přikláněli k hypotéze Franze Schultze, že totiž za pseudonymem Bonaventura se skrývá F. G. Wetzel (1779–1819), básník a literát téměř upadlý do zapomenutí. Roku 1969 bylo však pomocí moderní textové analýzy prokázáno, že i tato domněnka je mylná. Poslední pokus o důkaz autorství podnikl západoněmecký germanista Jost Schillemeit, který je přesvědčen, že Bonaventurou je dramatik a divadelní ředitel Ernst August Friedrich Klingemann (1777–1831) z Braunschweigu, autor úspěšného dramatu *Doktor Faust aneb nevěsta z pekla*, jež do češtiny přeložil J. K. Tyl. Ačkoliv se toto tvrzení

může opřít o mnoho indicií, přesto i proti němu byla vznesena řada námitek, takže otázka autorství musí být i dnes stále ještě pokládána za neuzavřenou.

Co můžeme s poměrně značnou určitostí rozpoznat z vlastního textu, je intelektuální fyziognomie autora: Tvůrce díla musel patřit ke spisovatelům narozeným v sedmdesátých letech 18. století. Z hlediska duchovních tradic znamená tento biografický fakt, že neměli k dispozici jen myšlenkové dědictví osvícenství, nýbrž že vstřebali jako určující zážitek svého mládí historicky závažnou paralelitu průmyslové revoluce v Anglii, politické revoluce ve Francii a 'filosofické revoluce' v Německu.

Několik měsíců před vydáním *Nočních vigilií*, 18. května 1804, institucionalizoval první konzul Francouzské republiky svou faktickou samovládu, vydobytou převratem z 18. brumairu (19. listopadu) 1799, dal se prohlásit dědičným císařem Francouzů a tím degradoval symbol 'slunečního orla' na pouhé dynastické erbovní zvíře."

II.

Bonaventurovy *Vigilie* jsou vigiliemi pouze v doslovném slova smyslu ('noční hlídka' – z latiny). V přeneseném významu slova jako 'večerní bohoslužba, konaná v předvečer církevního svátku' (Slovník cizích slov z roku 1966) by rozhodně neobstály.

O jaké 'noční hlídky' vlastně jde? Jsme na prahu romantismu, a tak by nejspíš mělo jít o noční 'obchůzky' nějakého 'rozervance', 'vyděděnce', romantického 'tragického hrdiny'. Svým způsobem to je i není pravda. Tyto obchůzky sice vykonává 'romantický hrdina', ale nikoli ze zoufalství, z 'tragického pocitu života', ale prostě z nutnosti – pro svou obživu. Jedná se totiž o noční hlídky profesionála: ponocného.

Johannes Kreuzgang se stal ponocným, protože měštští radní usoudili, že bude lépe, když tento bývalý *básník* a propuštěný *pacient psychiatrické léčebny*, tedy tehdy spíše *blázince*, bude vykřikovat své básně v noci, kdy počestní měšťané spí, než ve dne, kdy by je všichni obyvatelé města mohli slyšet. A tak Kreuzgang zpočátku chodí bděle po nočním městě a hlídá je. Vytrubuje, jak 'hodina odbila' a občas i spravedlivě zasáhne při noční loupeži nebo jiné nepřístojnosti. Když však jednoho krásného dne – nebo spíše jedné krásné noci – vytroubí nad městem blížící se 'poslední soud a konec světa' a zpitomělí měšťané se málem vyznají ze všech svých smrtelných, těžkých i lehkých hříchů, jejich trpělivost přeteče. Ponocnému je odejmuta jeho hlásná trouba a on je nucen pohybovat se nočním městem mlčky a přitom *kontrolovaně*: aby měli měšťané jistotu, že se Ponocný 'neflaká', když netroubí, nainstalují mu po městě hodinové strojky – jakési dnešní 'píchačky', ve kterých musí označit lístek – v příslušnou hodinu na příslušném místě. Prostě – automaty... Plat Ponocného je zachován, on je však odsouzen k mlčení. Označí lístek – a jde dál. Nesmí 'pobuřovat' a spící město je přitom ohlídáno, není však ze svého spánku rušeno.

Toto okleštění povinností a práv Ponocného je příznačné: Ponocný sice zůstává romantickým hrdinou, městu však do jeho romantismu nic není a on se přizpůsobuje stereotypu hodinových strojků a byrokratické kontrole své činnosti. Z 'máchovského' hrdiny toho zbylo pramálo. Že by to bylo tím, že romantický hrdina ztratil své pouto s přírodou a ocitl se přímo v centru města, kde se stal *obchůzkářem,* zautomatizovaným kolečkem v soukolí byrokratické mašinérie?

Uvědomme si však, že se píše teprve rok 1804 a nezbývá než dodat, že v tomto smyslu jsou *Noční vigilie* poměrně jasnozřivé a směřují spíše do století

dvacátého s jeho dvěma světovými válkami, s jeho gulagy a koncentračními tábory i s jeho *dehominizací.*

Kreuzgangův kontakt s městem je velmi zprostředkovaný: Ve valné většině svých ‘obchůzek’ pozoruje městské domy a jejich obyvatele jen tabulkami oken, více nenahlédne. Nemůže otevírat střechy jako don Kleofáš s pomocí ďábla Asmodeje v Le Sagově *Kulhavém ďáblovi*, spíše pozoruje svět z uctivé dálky jako postavy Maeterlinckova *Nitra*, jeho míra a schopnost *empatie* jsou však podstatně odlišné od postav Maeterlinckových.

III.

Účelem tohoto eseje není *literární*, ale *divadelní* studie, a tak se zaměřme na témata, která nás nejvíce zajímají. Pro srovnání různých typů herectví (především z hlediska *kvalitativního* obsahu jejich *psychologie*) jsou Bonaventurovy vigilie velmi cenným materiálem.

Jedné noci se Ponocný setká na ulici – tedy *bezprostředně* s ‘celým’ člověkem, nikoli jen s jeho siluetou ve výřezu okna – s podivným neznámým cizincem:

Ten muž, jenž tu blízko přede mnou klečel na náhrobním kameni, v ruce ostře nabroušenou dýku, kterou vytáhl z krásně vypracované pochvy, mi připadal opravdově tragický a věru mě přitahoval. [...] *Všechno už bylo u konce, jenjen nechat spadnout oponu, vtom muži náhle ztuhla ruka již zvednutá k smrtelné ráně, a on klečel jako kamenná socha na náhrobku. Mezi hrotem dýky a hrudí, kterou měla probodnout, nebylo už ani píď vzdálenosti a smrt stála úplně těsně u života, přesto čas jako by byl ustal a nechtěl už pokračovat a ten jeden okamžik stal se věčností, která provždy zrušila každou změnu. Mně přeběhl mráz po zádech, pohlédl jsem zděšen vzhůru na ciferník kostelních hodin, také tady se rafije zastavila, a zrovna na půlnoční hodině. Připadal jsem si jako ochrnutý a kolem bylo všecko nehybné a mrtvé.* [...] *A vtom bylo vše to tam, hodinový stroj se dal do chodu, rafije postupovala a první úder půlnoční hodiny zazněl pustou klenbou. Jakoby natažením hodinového stroje muž na náhrobku se opět dal do pohybu, dýka zařinčela na kameni a zlomila se. „Buď prokleta má nemohoucnost“, řekl chladně, jako kdyby na to byl zvyklý, „nikdy mě nenechá dovést tu ránu do konce!“ – načež vstal, jako kdyby se jinak nic nestalo, a chtěl se zase vzdálit.*

Příští den Ponocný sepsal životopis neznámého – respektive teď již *známého* cizince – jménem Dona Juana, jak se jej od něho dozvěděl, záměrně ‘prózou’, která začíná takto:

Vlastí Dona Juana bylo horké Španělsko, kde se lidé a stromy rozvíjejí mnohem bujněji. Jeho bratr Don Ponce byl panensky mírný a všichni ho milovali. [...] *Juan k němu nepociťoval nenávist, avšak jeho výraz se mu protivil. Bez účasti žili vedle sebe, a když se objali, vypadali jako dva strnulí umrlci na Bernhardu, opření hrudí o hruď, tak studeno bylo v srdcích, kde nevládla ani nenávist, ani láska.* [...] *Osud jako by se rozhněval nad lhostejností dvou příbuzných srdcí a záludně mezi ně vrhal nenávist a vzpouru... Bylo to v Seville, kde Juan netečně přihlížel býčímu zápasu.* [...] *Jeho pohled se z amfiteátru svezl na vzestupné řady diváků, povšiml si jediné dosud prázdné lože* [...] *Po chvíli se objevila jakási černým závojem úplně zahalená ženská postava a za ní páže krásné jako obrázek.* [...] *Konečně nadešel ten okamžik a jako bílá lilie vykvetla z roucha kouzelná ženská postava, její tváře byly jako bez života a sotva zbarvené rty měla tiše sevřené.* [...] *Juan pocítil současně hrůzu i horkou, divokou lásku, v nitru mu zavládl zmatek a hlasitý výkřik bylo jediné, co mu uniklo z úst. Neznámá na něho rychle a ostře pohlédla, v témž okamžiku si přehodila závoj a zmizela. Juan*

spěchal za ní, a nenašel ji. Procházel Sevillu křížem krážem – marně. [...] ***Třikrát procestoval celé Španělsko, aniž našel tu bledou tvář.***

Dále tento příběh probíhá jako klasický – čtyřúhelník. Ve hře je zamilovaný Don Juan, jeho bratr Ponce, ono páže krásné jako obrázek – a samozřejmě bledá doňa Inez.

Když se Don Juan vrátí do Sevilly, setká se náhodou ve městě se svým bratrem. Ten ho pozve domů, chce mu představit svou manželku. Když Don Juan vejde do bratrova domu, je mu představena – doňa Inez. Don Juan *klesne v bezvědomí na zem*.

Poté často obchází kolem bratrova domu a jednou uvidí v rozsvíceném okně siluety doni Inez a pážete. Obrazotvornost vykoná své. Rozhodne se jednat: vnikne o půlnoci do ložnice doni Inez, která ho však odmítne. A pak se pomstí. Vyzve páže, aby šlo navštívit paní, která si ho žádá, neboť *chce jít na ranní mši*. Poté se rozhodne probudit svého bratra – vždyť má jistotu, že páže je v ložnici bratrovy manželky:

Osud záludně schystal katastrofu: Don Juan našel bratrovu ložnici, vytrhl ho z prvního spánku a zavolal na něho, že mu je žena nevěrná. Násilně ho táhl s sebou a cestou mu jenom vtiskl do ruky dýku, potom ho strčil do pokoje. Kolem Dona Juana bylo hrobové ticho, stál strašně osamocen uprostřed noci... Najednou dveře jakoby samy od sebe vyletěly ze závěsů. Světlo padlo na hrůzné noční dílo. Krásný jinoch ležel v tvrdém již spánku smrti na podlaze a z Ineziny hrudi vytékal purpurový proud a zachycoval se na sněhobílém závoji jako připjaté růže. Juan stál strnulý jako socha. Inez na něho pevně hleděla, ale bledé rty zůstaly uzavřeny, neodhalily nic a na oči se jí něžně snášel hluboký spánek. Když zemřela, probral se nejprve Ponce. Tiše se opět zasnoubil s Inez. Don Juan stál mezi mrtvými němý a šílený.

Taková je historie dona Juana.

Aby mi bylo dobře rozuměno – nevyprávím fabuli *Nočních vigilií*, tato historie je jen jednou z mnoha příběhů obsažených v této poměrně útlé knize. Nejde však o renesanční soubor povídek ani o řadu aforistických příběhů jako v Le Sagově *Kulhavém ďáblovi*. Naopak – kaleidoskopická řada se tematicky seřazuje v jednotný *syžet* plný odboček, návratů, komparací a *digresí*:

„Excentričnost fabule je stupňována způsobem podání, které využívá techniky digrese, tak jak ji už předtím vypracovali zejména Laurence Sterne a Jean Paul, a díky jí vzniká silné napětí mezi fabulí a syžetem: poetický pendant k typicky romantickému filozofickému přesvědčení vypravěčovu, že ‘dobrý a dokonalý chaos’, otevřený všem možnostem, je rozhodně lepší než jeho předčasné uspořádání, které je totiž nenapravitelně pokazí“ (Kurt Krolop: ibidem).

Pokud jde o zmíněného Sternova *Tristrama Shandyho*, Aloys Skoumal, překladatel tohoto románu, k jeho tvůrčí technice poznamenává:

„Ve své první studii o Životě a názorech blahorodého pana Tristrama Shandyho, psané z hlediska teorie syžetu, zdůrazňoval Šklovskij Sternovo revolucionářství formy, zvlášť patrné na jeho obnažování metody. Donedávna se soudilo, že toto revolucionářství znamenalo neblahé rozbití kánonu románové stavby, vytvořeného v Anglii předcházejících desetiletí Defoem, Richardsonem, Fieldingem, Smollettem. Že dosavadní přehledný i úhledný, víceméně chronologicky řazený děj nahradil Sterne neladnou směsicí přeházených, napohled bezvýznamných epizod. Jinými slovy, že za logiku dosadil libovůli, za řád chaos. Tak jednoduché to nebylo a ovšem ani zdaleka ne tak neblahé, jak by se zdálo. Už Coleridge si všiml, že Sternova záliba v odbočkách není nějaká libovůle, nýbrž sám tvar a způsob jeho génia, a souvislost že je u něho dána kontinuitou postav. V Lockově Pojednání o lidském rozumu načerpal Sterne dvojí poučení. Jedno se týkalo sdružování myšlenek, druhé pojmu času, jak jej člověk vnímá. Vedle skutečného,

historického času existuje u něho čas vyprávěcí a čas vyprávěný, čas psychologický. Všechny tyto druhy a způsoby času jsou v Tristramu Shandym střídavě přítomny a tak vytvářejí onen charakteristický vnitřní pohyb, ono zrcadlení a mihotání tónů a poloh, ono střídání skutečnosti a fantazie, patosu a humoru, vážnosti a rozpustilosti, jemnocitu a vulgarity, ono prolínání přítomnosti a minulosti, posléze i ono kolísání vypravěčské identity“ (Skoumal 1963).

Téměř všechno, co píše A. Skoumal o Sternově ‘antirománu’, by se dalo napsat i o Bonaventurových *Nočních vigiliích.* Kvalitativní rozdíl mezi *fabulí* a *syžetem* je dán právě onou *kvalitativní* odlišností organizování *kvantitativní* sumy *fabulačního* materiálu, odlišností, kde se nic podstatného neztrácí, ale *restrukturalizuje* s pomocí *estetického ozvláštnění* (obnažování metody) na základě estetické autonomie, nezávislé na mimoestetických faktorech jako je chronologická identita, respektive časoprostorová identita vůbec.

Lze říci, že Sterne i náš milý neznámý Bonaventura využívají prostě jen toho nejsamozřejmějšího, co *literární* dílo může poskytnout a nabídnout, principu, že základní logikou *literárního* díla je logika *slovní*, nic více, nic méně. Na eventuálních adeptech *divadelní* adaptace je pak rozhodnout, zda a jak tuto *slovní* logiku převést do logiky dramatické *situace.*

A tak se již citovaný juanovský (či spíše antijuanovský) příběh dozvídá čtenář *Nočních vigilií* nejdříve přímo z úst dona Juana, a to v poněkud jiné, odlišné poetice.

Je to zatroleně nudné rozvíjet svůj příběh dobromyslně a od souvětí k souvětí, proto jej raději předvedu jakožto děj a podám jej co loutkovou hru s harlekýnem, bude to celé názornější a žertovnější. Na počátku bude Mozartova symfonie hraná špatnými vesnickými šumaři. Potom přijde harlekýn a omlouvá principála loutkového divadla, že to udělal jako náš milý Pánbůh a svěřil nejdůležitější role nejméně nadaným hercům. Nato vystoupí samy dřevěné loutky: dva bratři bez srdce se objímají a harlekýn se směje klapání jejich paží a polibku, při němž nejsou s to pohnout tuhými rty. Jeden z těchto dřevěných bratří se nehodlá vymanit z povahy loutky a vyjadřuje se nesmírně koženě. Avšak druhá loutka by ráda předstírala živého herce a plácá páté přes deváté ve špatných jambech. [...] *Vystoupí dvě nové loutky, kolombína s pážetem, jež nad ní roztáhne slunečník. Kolombína je prima donna společnosti a bez lichocení mistrovské dílo Kostyméra.* [...] *Přikvačí jeden bratr, ten, který prve mluvil prózou, spatří ji, bije se tam, kde bývá srdce.* [...] *Druhá loutka vyráží kletby, v zoufalství se dokonce rouhá principálovi, při čemž se divákům smíchy slzy řinou do očí.*

Juanův životní příběh – v podstatě realistický, když si odmyslíme nutnou dávku romantické stylizace – se přesouvá do *loutkového divadla.* A jsme svědky toho, jak sama tato *transkripce* do loutkové varianty sebou nese významné *významotvorné* impulsy. Jak v rovině herectví, tak v rovině celistvé scénické *kompozice*. Loutkami je totiž sehrán nejen příběh již zmíněného quazimilostného čtyřúhelníku, ale objevují se zde ještě další dvě postavy – jedna bezprostředně scénicky přítomná (Harlekýn), druhá přítomná latentně – mimo vlastní dramatický prostor jeviště – Principál.

IV.

Postavě Principála ostatně věnuje Bonaventura ve svých *Vigiliích* mnohem větší pozornost než pouze v tomto juanovském příběhu. Je příznačné, že Principál zde nevystupuje přímo, ale je zastupován – Harlekýnem. Principál je neviditel-

ný, ale důsledky jeho konání jsou velice konkrétně a názorně přítomné – viditelné i hmatatelné.

Po krátké pauze se opět objeví s bratrskou loutkou, ta třímá tasený meč a po nedlouhé upjaté tirádě probodne nejprve páže, potom kolombínu a posléze sebe. Pak stojí tupě a hloupě mezi všemi třemi dřevěnými loutkami, jež kolem leží na zemi. Nato uchopí, aniž řekne jediné slovo, znovu meč, aby nakonec poslala za nimi i sebe, avšak v tomto okamžiku se přetrhne drát, za který principál zatáhl příliš tvrdě, ruka už nemůže dovést ránu do konce, ta klesne a visí nehybně: zároveň promluví z úst loutky jakoby cizí hlas a zvolá: „Ty budeš žít věčně!"

A skutečně žije, jak jsme již demonstrovali na jeho neschopnosti dokonat sebevražedný čin. Ostatně i ponocnému Kreuzgangovi cizinec připomíná *Věčného Žida*.

Tak končí osud jediné loutky, která si myslela, že má skutečné *lidské* srdce:

Přijde zase harlekýn s druhým bratrem. Ten vykládá, jak podnikal daleké cesty od jednoho pólu k druhému a přesto kolombínu nenašel, takže si potom zoufal a chtěl si vzít život. Harlekýn otevře na hrudi loutky klapku a ke svému úžasu v ní skutečně najde srdce, což mu způsobí starost, za kteréžto napadne ho několik chytrých myšlenek, například že v životě všecko, bolest i radost, je jenom jev, a v tomhle punktu je potíž v tom, že jev sám se nikdy nejeví, takže loutky ani netuší, že jsou pro legraci a že se s nimi hraje pouze na ukrácení dlouhé chvíle, nýbrž pokládají se za osobnosti velmi vážné a významné.

Jediná loutka s lidským srdcem – a netuší, že je tu pro legraci... Maně se vybavují slova Otakara Zicha z jeho statě *Loutkové divadlo* z roku 1923: „My je pojímáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi, a to nás zajisté naladí vesele."

Fraškovitost je údělem loutky, ale loutka ‘s lidským srdcem’ není fenomén pouze fraškovitý, nýbrž *groteskní.*

Loutka se srdcem není loutka kleistovská – *antigravitační*, jež má „duši (vis motrix) v těžišti pohybu", jak píše Heinrich von Kleist ve své studii *Tanečník a loutka* z roku 1803.

Připomeňme si v této souvislosti Preisnerova slova z jeho „Exkurzu o loutkovitosti" zařazené v knize o Nestroyovi (1968):

„Loutka, vyvozuje Kleist, není nikdy strojená (geziert). U loutky však je duše – tj. drát, niť loutkáře – právě v samém středu uvažovaného pohybu, zatímco ostatní údy jsou tím, čím mají být – mrtvými, čirými kyvadly. Zdánlivě nevinná myšlenka je nejhlubším popřením člověka a nejstrašnějším vyznáním smrti, jaké německá romantika zná. Pokus o vytčení ‘těžiště duše’ zbavuje nového člověka ‘vnitřností’, především srdce. Nový ‘dutý’ člověk jako by byl soustružitelný, vyrobitelný. Sériovost je kategorií loutkovitosti. Ne náhodou byl Kleist zároveň tvůrcem prvního ideologického typu člověka v Michalu Kohlhasovi. Kohlhas reaguje přesně podle mechanismu loutky: na impuls protiimpulsem, v nelidské, křečovité adoraci zákona, v jakési ‘vyšší’ nesvobodě."

A Kreuzgang jako by Kleistovi odpovídal:

A právě tohle je má fixní idea, že sám se považuji za rozumnějšího než rozum dedukovaný do systémů a za moudřejšího nežli školsky přednášená moudrost.

Ponocný Kreuzgang totiž paradoxně typickým *groteskním* hrdinou *není*. Má totiž ‘náhled’ – je již *sám nad sebou.*

Má *náhled*, který ho odlišuje od tolika ostatních obyvatel města. Má životní zkušenosti. Dozrál, zatímco ostatní postavy příběhu se motají v začarovaném kruhu *lidskosti* a *nelidskosti*, *lidskosti* a *loutkovitosti*, *hominizace* a *dehominizace.*

Neboť člověk proklínající svůj osud pro neschopnost dokončení svého sebevražedného pokusu a identifikující se s *loutkou* se ocitá v rovině *loutkovitosti.*

Romantická touha po absolutní seberealizaci se nakonec obrací proti člověku samému, jelikož nemůže být stoprocentně realizována, naplněna nikdy.

Člověk se ocitá v situaci *existenciální*, kterou však není schopen *přijmout*, a tím pádem *unést.*

Samozřejmě, teď nehovořím o Kreuzgangovi. Ten – na rozdíl od ostatních postav – se dokonce v závěru *Vigilií* dokáže smířit, vyrovnat se svým podivným *původem* (početím), který dokonce intuitivně již předem předpokládal.

V.

Vztah *hominizace* a *dehominizace* je základním tématem již zmíněné Preisnerovy studie, v jejímž úvodu se píše:

„Mezi loutkovitostí a loutkou je kvalitativní předěl. Loutkovitost je souhrnem atributů odvozených sice od loutky, avšak transplantovatelných na člověka. Loutka je tedy ideálem a cílem loutkovitosti, ale jen taková, která pohltí člověka, negujíc jeho lidství jako něco anarchistického, ohyzdného a méně dokonalého. Loutkovitost tedy osciluje mezi člověkem a loutkou. Ve své více méně skryté či zahalené podstatě je formou nejzavilejší nenávisti k člověku a jeho světu, nenávisti, která jako každá mezní forma nihilismu není s to se zcela odpoutat od světa a herostraticky touží po svědkovi, který by se zároveň stal i nenávistníkovou obětí. Úlohu oběti a svědka v jedné osobě splňuje nejdokonaleji člověk proměněný v loutku. Loutkovitost není ovšem – abychom se vyvarovali nejasnosti – jev nezávislý na člověku, na jeho rozumu a vůli, neboť vychází z člověka a vrací se k němu. Dvojí re-flexivní směr loutkovitosti, který se nakonec uzavírá v kruhu, dává tomuto fenoménu podobu jakési nezávislosti na člověku. Lze jej proto chápat jednak jako numinózní, osudovou sílu doléhající na člověka zvenčí, jednak jako násilí vykonávané člověkem na sobě samém i na jeho okolí. Tak lze loutkovitost analyzovat z hlediska subjektu i objektu, přesněji: jako proces individuální i jako proces politickosociální vynořující se na pozadí celých dějinných epoch. Jde tedy o jev, jehož historická etiologie zdaleka přerůstá oblast 'loutkového divadla', ba i takového, které bychom kladli jako alegorii 'divadla světa'" (R. Preisner: ibidem).

A takovým obdobím je rozhodně i Německo období hnutí Sturm und Drang.

Bylo by ostatně velmi zajímavé sledovat sinusoidy obliby a vln zájmu o loutkové divadlo právě z hlediska tohoto tématu. Zjistili bychom, že obecnější a širší zájem o loutkové divadlo vzniká vždy v obdobích, často na rozhraních epoch, kdy tento proces *zloutkovění* člověka (jeho *loutkovitosti*) splňuje oba faktory uvedené Preisnerem. Jedná se vždy o pocit *individuální* i o pocit *politicko-sociální.*

Mám na mysli zvýšený zájem o loutkové divadlo právě v období romantismu a v období dekadence a symbolismu na přelomu 19. a 20. století.

VI.

Samozřejmě, že přítomnost *srdce* v těle loutky něco znamená: znamená především nové a nové otázky – po smyslu života i po svobodné vůli...

– Bratr mu chce objasnit samu podstatu loutky, ale neustále se při tom zaplétá a po dlouhé a velmi zmatené řeči skončí zase tam, kde začal. **[...]** ***Harlekýn ho konejší, že to přehání***

a jak je pošetilé, když nějakou loutku napadne, že bude o sobě přemýšlet, protože se přece má chovat jen podle rozmaru principála – ten prý ji zase uloží do skříně, až se mu zlíbí. Potom pronese také leccos dobrého o svobodě vůle a o šílenství v mozku loutky.

Postava Principála se nyní objevuje v nových souvislostech a se zřetelnou naléhavostí.

Bez Principála by nebylo loutky, ale loutka s lidským *srdcem* se ptá.

Takovéto pojetí loutkového divadla je nejzřetelnější právě v německém romantismu, kdy princip ovladatelnosti, *vedenosti* loutky se stává metaforou pro vnímání člověka tehdejší doby.

Nitě marionety samy o sobě jsou ostatně zdrojem mnoha metafor a mnoha výkladů. Nemusí se jednat jen o symbol společenské nesvobody, nesvobody *vnější*, může jít i o výraz nesvobody *vnitřní*, jako například v italském hnutí *Teatro grottesco*. Připomeňme si jen hru L. Antonelliho *Muž, který potkal sám sebe* (1918), ve které na zakletém ostrově vládne tajemný doktor Climt, hrající si s lidmi jako s panenkami, o němž jedna z postav (Rosetta) říká: „Kdyby dělal dobro, byl by jako Bůh." Anebo v jiné hře tohoto hnutí, v R. di San Secondově grotesce *Loutky, jaké vášně*, jsou jako tyto *nitky* odhaleny – lidské *vášně*.

Přitom motiv *zlaté nitě* (*provazu, řetězu*) byl původně téměř ve všech světových mytologiích a náboženských systémech vyjádřením transcendentálního vztahu mezi božským a lidským.

„Provázek není jenom názorný prostředek ke spojení nebe a země, ale také klíčový obraz – a v hloubání o kosmickém životě, lidské existenci a údělu představuje metafyzické poznání a v širším smyslu tajné poznání a magické schopnosti" (Eliade 1997).

O Principálovi loutkového divadla se v *Nočních vigiliích* mluví ještě jednou, když se ponocný Kreuzgang nechá naverbovat za žold k jednomu řediteli loutkového divadla, kterému právě zemřel Harlekýn: *Zemřel na smích, přivodil si jím za jevištěm chrlení krve.*

Věru, takový nelehký úkol čeká na ponocného Kreuzganga a takové nebezpečí mu hrozí – smrt ze smíchu. (Hrozba, jako by vystřižená z románu Pierre Mac-Orlana *Žlutý smích*.) Přesto se však Kreuzgang pustí do práce s chutí, i když netuší, že mu hrozí nebezpečí zcela odjinud.

Postavili jsme jeviště v malé německé vesnici blízko francouzských hranic. Tam za nimi se zrovna dávala ta velká tragikomedie, v níž tak nešťastně debutoval král, a harlekýn místo rolničkami chrastil lidskými hlavami. – Měli jsme ten nešťastný nápad, že jsme uvedli na jeviště Holoferna, a rozvášnili jsme tím přihlížející sedláky tak mocně, že vzali jeviště útokem, z hereček nám unesli Juditu, a s ní a s uťatou dřevěnou hlavou Holofernovou táhli přímo před dům starosty a nežádali na něm nic menšího než jeho hlavu. Požadovaná hlava zbledla, když jí vzbouřenci ukázali tu krvavou dřevěnou...

Vlastně se jedná o obdobnou historku, o jaké se vypráví v Cervantesově *Důmyslném rytíři donu Quijotovi de la Mancha*, pouze s tím rozdílem, že v Cervantesově románu v XXVI. kapitole II. části napadlo loutky mistra Pedra pouze jediné 'zrevolucionalizované' individuum, a to přímo náš ušlechtilý rytíř Don Quijote, zatímco v případě ponocného Kreuzganga a jeho nešťastného principála loutkového divadla byla revolucionářů celá řada.

Ponocnému Kreuzgangovi alias Harlekýnovi nezbývalo než se pokusit zachránit situaci následujícím proslovem:

Milí krajané! Podívejte se na tuto krvavou dřevěnou hlavu, kterou tu držím v ruce. Když ještě seděla na trupu, byla ovládána tímto drátem, a ten drát zase ovládala moje ruka, a tak

dál až do tajemna, kde již vládu nelze určit. Tato hlava je královská, avšak já, který jsem tahal za drát, že tak nebo onak kývala či vrtěla hlavou, já jsem docela obyčejný chlapík. Jak se tedy můžete hněvat na toho Holoferna, když přikyvuje nebo vrtí hlavou, jak já chci? Copak vám tato ubohá hlava udělala, že s ní tak zacházíte? Vždyť je to ta nejmechaničtější věc na světě a nepřebývá v ní ani jediná myšlenka. Od té hlavy nežádejte žádnou svobodu, poněvadž sama z ní neobsahuje nic jen trochu podobného.

Sedláci – diváci představení – se touto řečí uklidnili, ne však starosta, který pro jistotu hned druhý den v doprovodu soudních sluhů celý dřevěný soubor jménem státu zatkl.

Ani to není pouze literární fikce a známe z dějin loutkářství příklady, kdy se tak loutkám skutečně stalo. V české historii za 2. světové války byly gestapem zatčeny loutky Spejbla a Hurvínka a odpočívaly v trezoru plzeňského gestapa až do konce války. V historii anglického divadla se zase uvádí příklad, kdy anglický loutkář Samuel Foote pro pobuřování měl také odevzdat své loutky justici. Bránil se však tím, že by měli zatknout i jeho coby principála, protože on také patří mezi dřevěné loutky, neboť je válečný invalida a má také jednu nohu dřevěnou – protézu. Ostatně – alespoň v legendách – se obdobně bránili nařčení z urážky státu mnozí čeští lidoví loutkáři, kteří se zase naopak vymlouvali na to, že oni za nic nemohou, to že – loutky...

Vraťme se však k principálovi našeho loutkového divadla z Bonaventurových *Vigilií* – ten již nedopadl po likvidaci celého svého souboru tak komediálně. Čteme o něm následující prostou větu:

Můj spoluprincipál chodil celý příští den jako ve snách, a večer ho našli, protože nechtěl zůstat dlužen ohlášenou tragikomedii, na jevišti oběšeného na oblaku.

To mi něco připomíná. Analogií s Principálem však ještě není dost.

Jak už bylo řečeno, ponocný Kreuzgang strávil před svým 'ponocováním' jistý čas v blázinci a své zkušenosti se spolupacienty popisuje hned na několika stranách. V souvislosti s rolí Principála nás bude nejvíce zajímat pacient *č. 9*, jenž se pokládá za *stvořitele světa*. Uveďme si část jeho monologu:

Mám to v ruce podivnou věc, a když ji tak vteřinu za vteřinou – což tam nazývají stoletím – pozoruji zvětšovacím sklem, zamotává se to na té kouli stále bláznivěji. Ten sluneční prášek, který po ní leze sem a tam, se nazývá člověk. Když jsem ho stvořil, řekl jsem sice pro kurióznost, že jest to dobré – bylo to ovšem unáhlené. Nu, měl jsem zrovna dobrou náladu... Avšak tenhle drobounký prášek, kterému jsem vdechl duši, ten mě zajisté občas zlobí s tou svou jiskřičkou božství, kterou jsem mu v unáhlení přidal a z níž se pominul. Měl jsem si hned uvědomit, že tak málo božství musí vést jedině ke zlému. U čerta – neměl jsem tu loutku vyřezávat! [Podtrhl KM.] *Nechat ji tu nahoře na věčnosti poskakovat s těmi jejími fraškami? To se mně nehodí. Zničit ji úplně se vším všudy, to je mi také líto. Co mám podniknout? Tady mi opravdu zůstává rozum stát.*

VII.

Bonaventura ve svých *Vigiliích* nehovoří jen o loutkovém divadle, hovoří i o divadle *činoherním,* hovoří dokonce o *herectví,* zkoumá jeho *možnosti*, *hranice* i *meze* na příkladu nejklasičtějším – na Shakespearovi a jeho Hamletovi.

Tentokrát však nemusíme být návštěvníky divadla, abychom se o *herectví* něco dozvěděli, stačí, když zůstaneme – v blázinci. Je to *bonaventurovské...*

V mé roli je láska a nenávist a nakonec také šílenství, avšak pověz mi, co tohle všechno je o sobě, abych mohla volit. Pomoz mi, prosím, číst mou roli nazpět až ke mně“ (podtrhl KM).

Již jsme viděli, že v Bonaventurově chápání není princip loutkového divadla jen *estetickou,* ale *filozofickou (existenciální)* kategorií. Není jen *metaforou,* ale skutečným, *reálným* pocitem *zloutkovělého* člověka – člověka *tragického.*

Záměna člověka loutkou není jen jevem tragikomickým, ani bachtinovsky groteskním, ale *tragickým* – tragikomickým se může jevit pouze komusi *třetímu*, nezaujatému *pozorovateli*, který si však nikdy nemůže být jist, zda v pasti *loutkovitosti* neuvízl již sám taky.

Ani herectví není této bonaventurovské *důslednosti* ušetřeno. Zaměřme se nyní na vztah *člověk – herec – role.*

Všechno je role, role sama i herec, který v ní vězí – všechno náleží okamžiku a uniká rychle jako slovo ze rtů komedianta. Chceš se rolí pročíst až ke svému já? Hle, tam stojí kostlivec...

V Bonaventurově pojetí je *diderotovský* herecký paradox obrácený naruby – herec již svou *roli* nejen *prožívá* (jako u Stanislavského), ale dokonce *role prožívá jeho.*

Herec se rolí stává, *přijímá* ji i do svého každodenního života. Bonaventurova představitelka Ofélie skutečně zešílí, herec Hamleta (jímž je – kdo jiný než ponocný Kreuzgang?) ji v blázinci skutečně miluje, dokonce jí ‘udělá’ dítě, čímž poruší přísná pravidla chovanců blázince, ve kterém je zakázaný pohlavní styk mezi pacienty.

Jde o výjimečnou shodu dvou herců a dvou rolí? Těžko, spíše jde o fakt, že herec není *schopný* ubránit se své *roli* ve všeobecném *theatru mundi.*

Metafora *zloutkovělého* člověka se na *hereckém* divadle stává metaforou člověka bezbranného, neschopného *participace* na vztahu *herec – role*.

Jako se člověk stává *loutkou*, stává se i herec *rolí*. V takové situaci je třetí téma z podtitulu této studie – téma *masky* – vlastně pleonasmem.

Romantický hrdina, *vržený* do obecné lidské situace a *nezakotvený v participaci* svého individuálního lidství, odhaluje zbytečnost *masky,* neboť pod každou maskou se skrývá další a pod ní ještě další.

Nebránil jsem se zavést sem masky, neboť čím víc masek na sobě, tím větší zábavu působí strhávat je jednu po druhé až k té předposlední, satirické hipokratické, a k poslední, pevné, která se už nesměje ani nepláče. [...] *Smrt již přiložila svou bílou masku. K hlavě bez vlasů a copu... Lebka nechybí za koketující škraboškou nikdy.*

K. Krolop k tomu poznamenává:

„Symbolika masky už nepatří do tradice lidové karnevalové rozpustilosti, později přejaté i do literatury, jakožto výrazu spontánní radosti ze změny a proměny. Symbolika masky se daleko spíše stala oblíbenou šifrou pro vyjádření lidského odcizení sobě i světu“ (K. Krolop: ibidem).

U Bonaventury je maska spíše jen *škraboškou*. Rituální maska, která je ve své podstatě pokusem člověka o překročení sebe sama, překročení svých vlastních hranic, snahou po transcendenci, je u Bonaventury jen jednou z odlupujících se vrstev, které nejsou schopny zakrýt nahotu masky *poslední.* Kreuzgang u něho říká:

Lidstvo se organizuje přesně podle způsobu cibule a vsouvá vždycky jednu slupku do druhé až k té nejmenší, v níž pak vězí docela malinký člověk.

„Kamenný host," zvolal milenec v hrůze, když mě spatřil. „Ach, moje Spravedlnost!", pravil manžel. – „Naprostý omyl," řekl jsem já, „Spravedlnost ještě pořád leží naproti u sochaře a já jsem se postavil na piedestal jen provizorně, aby při zvlášť důležitých příležitostech nebyl úplně prázdný. Se mnou je to sice pořád jenom řešení z nouze, neboť Spravedlnost je studená jako mramor a nemá v kamenné hrudi žádné srdce, zatímco já jsem ubožák plný sentimentální měkkoty, a dokonce tu a tam naladěný trochu poeticky. Nicméně u obyčejných případů pro dům jsem přesto dost dobrý na to, abych zahrál kamenného hosta."

Spravedlnost oživlého komtura vyzvaného k hostině je nahrazena člověkem, který se octl na kamenném podstavci jen tak, čirou náhodou, ze zvědavosti a možná trochu i ze zlomyslnosti. Ostatně chuť zahrát si na juanovského komtura projevil tento člověk (kdo jiný než ponocný Kreuzgang) již večer předtím:

Postavil jsem se do výklenku před kamenného Kryšpína, který měl na sobě právě takový šedý plášť jako já. Vtom se těsně přede mnou pohnula ženská a mužská postava a málem se o mne opřely, protože mě pokládaly za toho svatého a hluchoněmého z kamene. Muž si dal záležet na rétorickém bombastu a mluvil jedním dechem o lásce a věrnosti, naproti tomu žena důvěřivě pochybovala a dodávala řeči váhy umně a přečasto lomíc rukama. Tu se muž opovážlivě odvolal na mne a přísahal, že je neochvějný a nepřelétavý jako ta socha. Ve mně procitl satyr, a když ten muž jakoby na dotvrzení položil ruku na můj plášť, zlomyslně jsem se trochu chvěl, takže oba užasli – nicméně milenec to bral na lehkou váhu a mínil, že to kvádr pod sochou poklesl a socha tím ztratila poněkud rovnováhu. Zapřísahal pak svou duši deseti postavami z nejnovějších dramat a tragédií, kdyby prý se někdy stal nevěrným, posléze mluvil dokonce ve stylu Dona Juana, na jehož představení byl téhož večera, a skončil významnými slovy: „Nechť se zjeví při našem hodování tento kámen, jestliže to nemíním poctivě."

Co se pak událo dál, víme již z předcházejícího citátu. Obdobného 'diabolického' charakteru je ještě jedna *karnevalová* ukázka *maškar ďáblů*:

Právě prošlehl povětřím blesk, když se ti tři plížili ke hřbitovní zdi jako karnevalové maškary. Zavolal jsem na ně, avšak byla už zase kolem noc a nezahlédl jsem nic než ohnivý chvost a pár žhavých očí, a ke vzdálenému hromu mručel nablízku hlas jako z doprovodu nějakého Dona Juana: „Hleď si svého řemesla, noční havrane, a nepleť se do díla duchů!" [...] *Netrvalo dlouho – vzduch vyvrhl bubliny – a oni tři macbethovští duchové byli náhle zase viditelní, jako kdyby je vír vichřice přinesl za pačesy. Blesk ozářil protáhlé ďáblí masky a hadí vlasy a celou tu pekelnou parádu. Mne v tom okamžiku chytl ďábel za jeden vlas a hbitě jsem se mezi ně zamíchal. Zarazilo je, když se k nim přidal čtvrtý nežádoucí.* [...] *Jeden vyrazil: „Pánbůh s námi!" a pokřižoval se, což mě udivilo, a proto jsem zvolal: „Bratře čerte, nevypadávej tak hrubě ze své role, nebo bych sám nad tebou zoufal a pokládal bych tě za světce!"*

Ani stopy po bachtinovském karnevalovém 'nahoře-dole', ani stopy po pokusu o transcendentální přesah světa reálného. *Maska* ani *maškara* nejsou s to vybočit z *horizontální* linie lidství.

„Již v Bonaventurových probdělých nocích nekryje maska živoucí, dýchající obličej, nýbrž sama se stala lidským obličejem. Kdybychom ji strhli, zašklebila by se na nás holá lebka. [...] Grotesknost je odcizený svět. Kdybychom se na pohádkový svět dívali zvnějška, mohli bychom ho také označit za cizí a podivný. To však není odcizený svět. K tomu ještě náleží, aby to, co jsme znali důvěrně a domácky, se náhle odhalilo jako cizí a příšerné. Je to *náš* svět, který se změnil. V grotesknosti nejde o strach ze smrti, nýbrž o úzkost ze života. [...] Mechanika dostává ráz něčeho cizího, když oživne, humanita, když svůj život ztratí. Stálé groteskní motivy jsou těla, strnuvší v panáky, automaty, loutky a obličeje ztuhlé v masky a larvy" (Kayser 1962).

Karnevalová maškara je ničím proti člověku, proměněnému v loutku. Člověku loutkovitému.

Spatřil jsem postavu v županu u psacího stolu, o níž jsem byl zprvu na pochybách, zda je to člověk nebo mechanická figura. Ta bytost psala, tonouc v hromadách akt. Kdosi zatáhl za neviditelný drát, prsty zaklapaly, uchopily pero a podepsaly po sobě tři papíry – byly to rozsudky smrti. Na stole ležel Justinián a hrdelní řád, jakoby ztělesněná duše loutky. Ten studený spravedlivý mi připadal jako mechanický stroj smrti, jenž dopadá bez vlastní vůle. Zepředu vstoupila dáma a loutka si stáhla čepici a položila ji v úzkostném očekávání vedle sebe. „Ještě jste nešel spát?" pravila. Odpověděl samolibě: „Tady dávám popravit tři delikventy. Chci vám udělat radost, protože v knihách, které čtete, přichází tolik lidí o život. Proto jsem také, abych vás překvapil, stanovil popravy na vaše narozeniny."

Už jsme mluvili o periodických vlnách zájmu o loutkové divadlo, jejichž charakteristika není rozhodně lineární.

Vývojová spirála v umění vypadá podle V. Šklovského tak, že umění se nedědí z otce na syna, ale z děda na vnuka.

Co dnes spojuje loutkové divadlo se současnými vývojovými trendy divadla činoherního, tedy *hereckého*, neloutkového, jsou právě principy *loutkovitosti* v mentalitě současného člověka, *loutkovitosti*, která za minulého režimu byla spíše charakteru politicko-společenského, tedy *vnějšího* (s důrazem na princip *vedenosti*, nesamostatnosti a ovladatelnosti loutky), zatímco nyní se jeví jako primárnější a bytostnější *loutkovitost vnitřní*, tedy rázu existenciálně-ontologického, která *vertikálu* transcendentálního bytí konfrontuje s pouze lineární *horizontálou* bytí konzumně-biologického.

Člověk nacházející střed jen v sobě samém se dostává do aktuálního nebezpečí proměny svého středu v pouhé *těžiště.*

Citovaná literatura

BONAVENTURA. *Noční vigilie,* Praha 1978

KROLOP, K. Anonymně vyslovený ortel. In: Bonaventura, *Noční vigilie*, Praha 1978

SKOUMAL, A. Sternův Tristram Shandy. In: STERNE L. *Život a názory blahorodého pana Tristrama SHANDYHO*, Praha 1963

ZICH, O. *Loutkové divadlo*, Praha 1923

KLEIST, H. O loutkovém divadle, *Čs. loutkář*, 1970, č. 3

PREISNER, R. *J. N. Nestroy, tvůrce tragické frašky*, Praha 1968

KAYSER, W. Pokus o definici podstaty groteskna, *Divadlo*, 1962, č. 6

ELIADE, M. *Mefisto a androgyn*, Praha 1997

Maryša jako problém dramaturgický

Martina Kinská

1

Režisér Vladimír Morávek otevírá svou inscenaci *Maryši*[1] prologem, v němž je pořádán konkurs na představitelku Panny Marie. Ze tří adeptek je vybrána poslední dívka, která je nazvána Mařkou a vybere ji ten, kdo bude později označen za Vávru. Zazní mohutný akord a opona se zavírá, aby se záhy otevřela k prvnímu jednání.

Jak zde funguje prolog coby 'klíč' k celé inscenaci? Z hlediska děje vidíme v podstatě konkurs na budoucí Vávrovu ženu: pokud se divák nezorientuje v samotném předvedení, příliš to nevadí, neboť o pár minut později se celá situace vysvětlí scénou, kdy si Vávra říká o Mařku a dohaduje se s Lízalovými o její věno. Z celkového pohledu je pro mne podstatnější, že je Mařka od počátku spojována s Pannou Marií; tento motiv bude procházet v různých podobách prakticky celou inscenací, včetně epilogu, kde se přímo poukazuje na to, že Mařka-Maryša je 'lidovou' formou jména Marie. Od úvodní scény je tak přidána další tematická (přesněji řečeno potenciálně tematická) rovina. Třetí a poslední zásadní informace prologu je určena znalcům 'klasické' verze dramatu bratří Mrštíků (mám na mysli verzi, která se v různých inscenačních úpravách uvádí nejčastěji) – jsou varováni, že v této inscenaci bude všechno trochu jinak – Maryša je Mařka… a vůbec. Začíná řetězec pochybování.

Pod text k hradecké inscenaci se podepsali Vladimír Morávek a Vlasta Smoláková, přičemž se odvolávají na rukopisné náčrty *Maryši* či *Mařky*. (Hradecká je dalším stupněm té, jež byla podkladem pro Morávkovu inscenaci v Divadle Na zábradlí[2]). Nakolik jsou odkazy na rukopisné náčrty věrohodné a nakolik jsou další mystifikací, není pro mne v tuto chvíli podstatné. Zaměřím se na konkrétní změny, kterými se text Vladimíra Morávka a Vlasty Smolákové odchyluje od klasické verze (pro stručnost mi půjde jen o změny základní) a pokusím se je dále osvětlit z hlediska inscenačního provedení.

2

Nejmarkantnější zásah představuje vypuštění celého třetího dějství (číslováno podle klasické verze), tzn. všech scén v hospodě. Dějištěm celé druhé půle tak zůstává Vávrova chalupa, respektive jediná světnice v ní (srovnejme to s první půlí, kde je jediným dějištěm chalupa Lízalových a její nejbližší okolí). V důsledku zmíněného škrtu je Mařka v průběhu druhé půle (bez výjimky) permanentně přítomná na scéně. Setrvává v daném prostoru a k ní postup-

1 *MARYŠA popravdě však „Mařka" čili „To máš za to, bestijó!"*: Klicperovo divadlo Hradec Králové, premiéra 16. října 1999.

2 Tato verze – *MARYŠA po pravdě však Mařka čili „To máš za to, bestio!"* – byla uveřejněna v edici TVARY, příloze obtýdeníku TVAR, 1996, svazek 3.

ně přicházejí další postavy. Vše se soustřeďuje kolem ní. Spirálovité kružnice se však postupně zmenšují, až ustrnou v jediném bodě, v němž se celý ten zoufalý jarmareční kolotoč zastaví. Tento bod zastavení se rovná vraždě Vávry a naopak.

Pozornost se důsledně (a možná až příliš jednostranně) soustřeďuje na Mařku. V hradecké inscenaci je zcela eliminovaný motiv jejího bratra Josefa. Mařka se tak stává jediným dítětem Lízalových a vztah rodiče-dítě tu má takříkajíc jedinou verzi: mimo ni není kam investovat emoce ani kapitál. Nevyjde-li to, prohra je totální. Tak se na jedné straně stupňuje závažnost dění mezi Mařkou a rodiči, ale na druhé straně se ztrácí širší základna pro konflikt i motivaci Lízalova jednání.

Tímto soustředěním a vyškrtáním dalších vztahů se připravuje půda pro rozvíjení tématu hranic a druhů samoty. Podobné je to totiž i u Francka, který je z rodinných vazeb vytržený zcela: jeho matku Horačku v hradecké inscenaci (kromě jediné zmínky – že Mařka má ráda „Horaččina Francka" –, z níž však nelze usuzovat ani na to, zda ještě žije, natož jaký k ní má Francek vztah) nenajdeme, stejně jako schází i hospodský, Franckův poručník.

Všechny postavy se postupně ukazují jako lapené v samotě vlastního trápení. V samotě, která rakovinovým efektem plodí další a další samotu v jejich okolí. Pouze tu a tam vykřičí svou bolest, ale pak všechno pomocí hrubé sebekontroly berou zpět. Zhoubná malformace? Ano. Kontrast k tomu vytváří vztah Francka a Mařky, který je jistým druhem závislosti. Ale ani oni dva, zbavení 'vzorů lásky', si s tímto vztahem nevědí rady – nevědí, co říkat, jak se chovat. Jsou vedeni dětskou naivitou a animálními pudy: copak je možné je za to odsoudit?

O tématu samoty se v souvislostech inscenace dá uvažovat v různých rovinách. Mimo jiné i v rovině 'fyzické'. Jakkoli se 'duše' může (vědomě či nevědomě, s úspěchem či bezúspěšně) vydělovat, tělo zůstává zajato ve vesnické komunitě, která mu dává přežít. Ta jej také se sektářskou zaujatostí střeží. Člověk existuje v řádu této komunity; ať už je jeho vztah k ní jakýkoli, jeho jednání je ovlivňováno její všudypřítomností. Jednoduše řečeno: Mařka patří mezi obyvatele vesnice, ovlivňuje ji jejich mínění, pravidla, konvence – jakkoli se může pokoušet o vzpouru.

K této samotě v houfu sousedů a sousedek – s nimi neustále za zády – poukazuje i scénografie: žádné stěny, které by vytvářely chráněné soukromé území, světnice přechází do krajiny, v níž neustále někdo stojí a snad úplně všechno pozoruje (ať už jde o obyvatele vesnice, Pannu Marii či mrtvou Vávrovu ženu). Navíc se popírá realistická perspektiva: v malém prostoru je rozloženo neuvěřitelně mnoho věcí v těsné blízkosti u sebe, mnohem blíž, než lze předpokládat ve skutečnosti. Blízkost přechází v těsnotu.

Tento motiv se umocňuje i využitím 'chóru' vesničanů, který Vladimír Morávek umisťuje zpravidla za horizont. Zprvu jde o rekruty, kteří tu a tam projdou, na chvíli postojí, poté ve scéně loučení přecházejí do popředí mezi celou ves. Ve druhém dějství se v popředí kolem Mařky objevuje sbor dívek a žen, které ji chystají k svatbě (zde se nehovoří o ohláškách jako v klasické verzi, a tak vzniká dojem, že jde přímo o svatební obřad). V barevnosti krojů však všichni dosud splývají s pestrým prostředím, nedochází k výraznějšímu vydělování.

V druhé půli je to jiné: zůstávají základní kontury scény, avšak barevnost je stažena prakticky do jediného sytě okrového tónu, na jehož pozadí vystupují tmavé siluety postav. Zde se na horizontu usadil chór stínů téměř na celý zbývající čas. Sleduje Mařku a její jednání, které nejen podkresluje či provokuje zpěvem, ale dokonce ji 'popohání' i slovním komentářem. Rozdělení je jasné – 'Mařka proti všem'. Teď je skutečně sama, selžou i veškeré pokusy o uspokojivý vztah k rodičům či k Franckovi. Chór zabírá celý horizont, zahrazuje cestu pryč (dveře na scéně jsou spíše slepými chodbami labyrintu pro pokusnou myš než skutečným východem). Mařka nemůže odejít. Zůstat se ale nedá. Musí pryč, za každou cenu. A cesta pryč se otevírá vraždou. Vesničané se stáhnou z obzoru do světnice, ta je náhle plná lidí. Horizont je volný… aspoň se zdá být volný, stej-



Maryša, popravdě však „Mařka" čili „To máš za to, bestijó!". Klicperovo divadlo Hradec Králové 1999. Režie Vladimír Morávek. Václav Veselý (Francek) a Ivana Hloužková (Maryša, popravdě Mařka)

ně jako cesta za ním. Jen se tu objeví Panna Maria – poněkud pouťově vybarvená.

3

Zastavme se nyní u přidaných postav. Jmenujme je v pořadí, v jakém se objevují na scéně: bílá Panna Maria, pastýř, žena v bílém (z kontextu situace bychom mohli usuzovat na mrtvou Vávrovu ženu), anděl, farář se soškou Panny Marie pod paží, kolorovaná Panna Maria. V základním principu se jedná o postavy svaté či se svatým úzce spojené (s trochou fantazie k nim můžeme přiřadit i zřejmě utýranou Vávrovu první ženu). Tyto postavy nemluví, zpravidla se zvukově vůbec neprojevují, jsou 'pouze' přítomné. Pokud jde o motivaci jejich přítomnosti, mohli bychom se spokojit poukazem na úlohu církve a náboženství v atmosféře vesnice 90. let 19. století. Ale právě tehdy se hroutí idylický obraz vesnice, vycházející z představy nezkažených charakterů lidí spojených s přírodou. Jsou spatřovány závažné konflikty v samotném základu, v primárním řádu atd. Podívejme se proto na zobrazení svatých ve zkoumané inscenaci podrobněji.

Bílá Panna Maria se objevuje s pozlaceným jezulátkem v náručí, anděl se houpe podobně jako opilý rekrut, farář putuje bezmocně krajinou, kolorovaná Panna Maria se objeví v sykotu kouře – a vystoupí ze země, nesestoupí z nebe. A všimneme si i řady vedlejších odkazů – je téměř nemožné nalézt věrohodnou představitelku Panny Marie (v prologu), Mařka se modlí (ale její modlitba zůstane bez odezvy), nad Vávrou visí po celé poslední dějství adventní věnec. A k tomu – nahlédneme-li z odstupu scénografii první půle – naivní kopečky, vše nějak příliš přebarvené, na pozadí domeček, celé je to zarámované svítícími hvězdičkami a v tomto rámu řada roztomilých postaviček: nepřipomíná to i díky zmiňovaným 'svatým motivům' tzv. skříňkový betlem?

To všechno je jistě efektní, ale nejde ve své podstatě jen o vizuální motiv, který v celkové tematické struktuře neotevírá žádnou další rovinu, ani se výrazněji nerozvíjí sám o sobě? Ve statické podobě se tu a tam v průběhu inscenace připomíná. Neobsahuje však konkrétní samostatnou výpověď (vedle obecných a dnes všudypřítomných odkazů na selhávání Boha a jemu blízkých, na vyprázdněnost model apod.). Pokud pátrám po funkčnosti této linie, vidím v ní (kromě donekonečna rozvíjeného prvního nápadu spojit Mařku s Marií Pannou) pokus o 'umocnění emoce', který ale má pachuť ilustrativnosti.

Té se nelze zbavit ani v případě mrtvé Vávrovy ženy. Ani ona nemá pravomoc ovlivňovat dramatický děj či jakkoli do něj zasahovat. Jde o 'vizualizaci' motivu přítomného i v textu bratří Mrštíků, avšak ani tato 'jevištní postava' nejedná, pouze spoluvytváří atmosféru. Je nutné přiznat, že obrázek líčidly upatlané svatosti působí na první dojem velmi silně: ať už se bílá Panna Maria na konci zjeví proměněná v onu jarmarečně kolorovanou, či ať už mrtvá Vávrova žena neustále staví na odiv svá poraněná zápěstí (zda jde o podřezané žíly, či o stigmata, to záleží na divákově fantazii, pokud má potřebu jednoznačného určení). Je to dojemné, ale… není celý ten betlém vlastně zoufale triviální?

4

Jsou-li triviální Nebesa a jim nejbližší, jak to asi může vypadat na zemi? Či jsou naopak Nebesa obrazem země, která má to, co si zaslouží? Navíc je to ještě trapně nejasné. Ano, je to trapné, triviální, ubohé, přiblblé. Vladimír Morávek posouvá původně realistickou hru, která nemá tak daleko k tragédii, do groteskní roviny. Postavy coby shluk prosťáčků. Pro hrdiny tu není místo. Hlavní postavy hromadně zadrhávají v řeči, jednotlivé repliky ze sebe vyrážejí fyzickou silou. Mluví velmi omezeně, jak co do kvantity, tak co do kvality. Francek připomíná pacienta psychiatrického ústavu (s nožem a petrolejkou či sirkami rozhodně nevypadá jako neškodný blázen). Dá se oprávněně pochybovat i o duševním zdraví Vávry – neurotické tiky zřejmě odpadly v průběhu zkoušek. Mařka je stará panna s našpulenou pusou (s dvacetiletou kráskou nemá opravdu příliš společného), která 'nestíhá' duševně zpracovávat jednotlivé situace a zároveň jednat. Lízal už je dávno senilní a většina žen ve vsi není schopná se vypořádat s traumatem sňatků z donucení a vzpomínkami na své Francky či Františky. To všechno může znít poněkud přehnaně, ale myslím, že ve srovnání se skutečnou podobou inscenace až tak nepřeháním. Snažím se jen vystihnout tzv. žánrově-stylové řešení. Postavy a jejich činy nahlíží režisér velmi kriticky, až s jistou povýšeností, a přece je v inscenaci přítomný i soucit s nimi a prostá 'lidská slabost' pro ně.

V podobném duchu se využívá i scénografie. Nejde o vytváření iluze, právě naopak: naivisticky malované kulisy stejně jako umělé slunečnice či obloha plná svítících žároviček coby hvězdiček (celé je to na hranici kýčovité malebnosti) vlastně ironicky komentují realistické pokusy o dosažení dokonalé iluze. V základních obrysech zůstává scénický prostor stejný po celou inscenaci. Zatímco však v první polovině šlo o naivitu budící úsměv a působící dokonce roztomile, v druhé půli (po zmíněném stažení barevnosti do všeovládajícího okru) máme co dělat s bizarním světem zlého snu. V rozpálené poušti se objevují tmavé, pokroucené siluety lidí, mrtvých i živých. Scénografie tak prodělává vývoj od prostoru v jistém slova smyslu komediálního k prostoru apriorně sugerujícímu tíživé tragično. V řešení situací se naproti tomu usiluje o tragicko-komický rozměr takříkajíc v každém jednotlivém okamžiku.

Takové žánrově-stylové pojetí představuje jednak spolehlivou ochranu před planým sentimentem, jednak je pak všechno (jakoby paradoxně) nějak 'věrohodnější'. Pro dnešní dobu, zdá se, je vnímání v rovině váhavé tragikomedie nejpřijatelnější – nebo jde o jistou mentalitu, pro kterou jako by bylo typické nebrat nic úplně vážně? (Ostatně, už vlivem strohosti a vyhrocenosti, kterou se text bratří Mrštíků vyznačuje, musí se všechny inscenační pokusy o komiku změnit v grotesku.) Je ponecháno na divákovi, kdy zváží a kdy se naopak na je-



Maryša, popravdě však „Mařka" čili „To máš za to, bestijó!". Klicperovo divadlo Hradec Králové 1999. Režie Vladimír Morávek. Václav Veselý a Ivana Hloužková

ho tváři objeví úsměv, ať už laskavý, výsměšný či ‘sebeobranný’. Sám režisér bourá tragické napětí zcela důsledně až do samého závěru – připomeňme scénu, ve které jedna ze sousedek nabízí umírajícímu Vávrovi na posilněnou polévku, kterou ho před chvílí jeho žena Maryša či Mařka otrávila.

Dalo by se v té souvislosti mluvit také o ironii, a to nejenom v pohledu na postavy, ale i při rozvíjení jednotlivých motivů. Ať už je to například snad až příliš laciný nápad se psem Tigrem (který se stále prezentuje jako vraždící monstrum, než je na jeviště vhozen bezbranný, třesoucí se oříšek), nebo jde o způsob, jímž Maryša Vávru otráví: Od začátku vidíme na jevišti několik hrnků – s kávou, jak zdůrazňují samy postavy. Ve druhé půli, ve ‘zlém snu’ zaplní hrnky celý stůl, jsou i na rámu dveří, a další přináší malá Žofka, jedno z Vávrových dětí. A přichází finále: otrávení Vávry. Celý národ ví, že mu Maryša dala jed do kávy, a to kávy od Žida, zapomněla ji osladit atd. – kolikrát se ta scéna předváděla i paradovala! Jestli národ umí citovat kromě Cimrmanů ještě nějakou českou divadelní hru, jsou to právě příslušné repliky z Maryši. Divák ví a divák se těší z toho, že ví. A je šokovaný. Mařka dá jed do polívky. Tolik hrnků s kávou a ona ho nakonec otráví polívkou!

A jako by to všechno nestačilo, divák se dozví, že ve skutečnosti je všechno jinak (jako byla řeč o postoji vycházejícím z premisy, že nic se nesmí brát vážně, i tady se jedná o velmi oblíbené úsloví, které by si měl zdravě myslící člověk údajně stále připomínat), tedy že všechno bylo ve skutečnosti jinak, jak oznámí hlas z reproduktoru (proslýchá se že režisérův): Marie Horáková, která měla být prototypem Maryši, byla v manželství nakonec docela spokojená a měla osm dětí, sedm chlapců a jedno děvče, které pojmenovali Marie, ale nikdo jí neřekl jinak než Maryša. (Mimo jiné tím vzniká v podstatě odkaz na prehistorii klasické *Maryši*, ale jak poté do všeho zapadá Vávra atd.?!)

Odvolávat se v inscenaci realistického textu, která uvědoměle rezignuje na realismus,

na realitu je (před neznalým 'normálním' divákem poněkud skrytá) ironie – nebo můžeme říct mystifikace, která má diváka uvést ve zmatek, v jehož rámci je jisté jen jedno: nejde tu a nemá jít o *Maryšu* bratří Mrštíků.

5

Hradecká inscenace je dílo režiséra, a to v dobrém i špatném. Dá se to také říct tak, že jde o režisérské divadlo, což na jedné straně dává prostor vytváření emocionálně bohatých (a pokud je bereme samy o sobě, také propracovaných) obrazů. Na druhé straně herec naplňuje především režisérovu vizi, pro samostatnou tvorbu mu příliš prostoru nezbývá. Ne každý herec je schopný 'vžít se' do cizího, osvojit si předloženou konstrukci, a tak může upadnout do šablony, v detailech snad specifické, avšak v celku ploché. V této inscenaci dokázala naštěstí většina hlavních představitelů aspoň obstát – mnohem hůř dopadla po této stránce Morávkova inscenace Jiráskovy *Lucerny.*[3]

Režisérově představě se přizpůsobuje vše, včetně textu. Dá se říct, že podkladem Morávkovy inscenace je vyhraněně subjektivní adaptace díla bratří Mrštíků. Klasická verze posloužila Vladimíru Morávkovi jako výchozí materiál, který – aniž prošel nějakou 'objektivní' dramaturgickou analýzou – spustil řadu asociací, které začaly žít vlastním životem a transformovaly základní příběh posvém. Tak vznikl nový text, který není odmyslitelný od subjektivní režisérovy vize a jeho vlastní imaginace. Jeho základem jsou jen některé momenty z původní předlohy, které režiséra zaujaly a které z nich vytrhl, aby na nich vybudoval svůj vlastní příběh, jeho kontext a specifický řád.

Nelze opomenout skutečnost, že Vladimíra Morávka evidentně baví 'šok', který způsobuje tradicionalistům. Jsou místa, kde razantní svébytný zásah dramatu pomáhá, jsou však i místa, kde se jedná o prvoplánový efekt soběstačně ješitného gesta. Tak či onak jde o útok na rodinné stříbro.[4]

3 Inscenace *LUCERNA „Můj Bože, to je sen – Haničko –!"*: Národní divadlo, premiéra 28. října 2002.

4 **Poznámka redakce:** Rozhodně nejde o protiprávní jednání – od smrti obou bratří Mrštíků uplynulo více než 70 let. Máme-li Morávkův 'útok' nějak zařadit, nebude možná zbytečné upozornit na počínání modernistů: jejich útoky na 'klasiku' měly co dělat s avantgardistickým úsilím o nahrazení jistého kulturního paradigmatu jiným, případně o návrat k 'autentičnosti', které jako by kulturní tradice nedovolovala se rozvinout. Pokud jde o nějaké 'rodinné stříbro' v oblasti kultury a zacházení s ním, je otázka, nebylo-li v mentálním prostoru, který tvoří vědomí široké české veřejnosti, dávno dílem zničeno a dílem rozkradeno, a to ještě předtím, než se to stalo s tím 'rodinným stříbrem', které měli na mysli mocní čeští polistopadoví ekonomové. Pokud jde o speciální divadelní kontext, je Morávkův přístup pokračováním tzv. 'neinterpretačního' přístupu, o kterém psal Jan Císař už málem před čtvrtstoletím; víme, že uplatňuje-li se podobný 'neinterpretační' přístup hrubě, vede ke zrušení dramaturgie. V souvislosti se vším, k čemu je dnes třeba při sledování této problematiky u nás i ve světě přihlédnout, vyvstává otázka jemnějšího rozlišování různých přístupů; označení 'neinterpretační' představuje navíc jen negativní vymezení. Nevzdá-li se veškeré divadlo vůbec svých kulturních závazků v zájmu práva na seberealizaci a sebevýraz 'tvůrců', bude (jako ostatně už velice dávno) pomocí 'interpretační' dramaturgie nadále pomáhat divákům osvojit si jednotlivá díla minulosti s ohledem na kulturní tradici, z níž vyrostla a která si zaslouží další rozvíjení. Ale bude i nadále pěstovat také dramaturgii – řekněme – konfrontační. Konfrontace, o kterou v divadle také vždy šlo, jde a půjde, neznamená koneckonců nic jiného než střetnutí specifické dnešní zkušenosti s příběhy, které ve svém původním významu jako by už neplatily nebo o jejichž platnosti je možné důvodně pochybovat; vzpomeňme tu třeba na Müllerovu hru *Hamlet-stroj*, uvedenou v letní Boudě Národního divadla pro 5 × 90 diváků v poněkud odlehčené verzi, ale otištěnou v programu (první si ji ne náhodou inscenoval Müller sám), nebo například na Sartrovy *Mouchy* či velikou řadu Antigon a celé ohromné množství adaptací a dramatizací. Pokud jde o další rozlišování, stojí snad za to upozornit v této poznámce aspoň na termín 'palimpsest' používaný i v inscenované fotografii (viz studii Miroslava Vojtěchovského uveřejněnou v minulém čísle Disku): jak lze předpokládat, rozumí se palimpsestem „průnik dvou nebo více textů […], kde původní text je přepisován novým textem, ačkoli onen původní text nebyl dokonale vymazán, takže 'prosvítá' přes nový text". Vzhledem k dalším intertextovým aspektům i výzkumům, jejichž studium může být v těchto souvislostech prospěšné, je třeba jen ještě zdůraznit jedno. I když 'text' divadelního díla tvoří elementy verbální a neverbální, nezbavuje to ani původce ani kritiky povinnosti posuzovat jej právě jako text, za který někdo takříkajíc jmenovitě ručí. A je také třeba umět rozeznat skutečný text (včetně palimpsestu) od pouhých (a někdy i poměrně nejapných) poznámek na okraj cizího textu (psaných ovšem některými režiséry takříkajíc velkým písmem a křiklavými barvami): takové marginálie rozhodně nemohou znamenat skutečnou konfrontaci hluboce prožité dnešní zkušenosti s 'původním' textem, s jehož možnostmi si pouze (někdy až infantilně) zahrávají, když jejich 'skutečný' vztah k tomuto 'původnímu textu' je koneckonců nikoli tvůrčí, ale konzumní, ne-li přímo parazitický. (J. V.)



Maryša, popravdě však „Mařka" čili „To máš za to, bestijó!". Klicperovo divadlo Hradec Králové 1999. Režie Vladimír Morávek. Na snímku Pavla Tomicová (Maryša, popravdě Mařka)

6

Mařka představuje složitě budovanou strukturu, v níž se – a mnohdy i nekontrolovaně – pohybuje nesčetně motivů, témat a rovin. (Ty, které jsem tu uvedla, nejsou zdaleka všechny, nabízejí se další, jako například poukazy k ženskému světu, v němž muži selhávají atd.) Jsou vázané k jednotlivým postavám (ať je to motiv hudební jako v případě Francka, nebo motiv výtvarný související s mrtvou Vávrovou ženou) a vycházejí z asociativního principu. K vyhraněné obraznosti se často dovádí i symbolická potence scén (viz Mařčino hledání rovnováhy na začátku druhé půle, kdy drží v rozpřažených rukou hrnky). Za sugestivními obrazy se mnohdy ztrácí i to málo vyřčených replik (nemám teď na mysli zpěv, ale pouze mluvené pasáže). A zde narážíme na hlavní problém. Jak se v tomto obrazovém chaosu (jehož základ je asociativní a tedy chtě nechtě ryze subjektivní) může orientovat 'průměrný divák'?

Rozebíranou inscenaci jsem poprvé viděla na plzeňském festivalu – a nechápala jsem prakticky nic. Navíc jsem seděla přece jen v zadní řadě a připravená rychlou instrukcí „U Morávka je možný všechno" jsem si poměrně dlouho lámala hlavu ani ne tak nad tím, proč Maryša otráví Vávru (jak se pídil Jan Grossman), ale nad tím, proč po celé druhé dějství pobíhá na scéně ten kominík se sochou a jestli existuje nějaká souvislost mezi tím, že se Francek s Mařkou schází pod hruškou, zatímco ta bílá paní hází po Vávrovi jablka. Chápu, že se už dávno pohybuji v oblasti, kterou by Umberto Eco nazval 'nadinterpretací' (a v souvislosti s níž varoval před nekonečnou řadou asociací), ale bylo to tak.

Mnohé motivy, jejich souvislost a funkčnost v celé struktuře, mi osvětlil až po několikerém shlédnutí televizní záznam (jehož režii

měl sám Vladimír Morávek). Kamera směrovala mou pozornost po detailech tak, jak si přál režisér, ‘montovala’ je za sebou v odpovídajícím pořadí a s odpovídající závažností. Uznávám, mnohé jsou důvtipné či spíše vtipné… ale jde přece jen o divadelní inscenaci, kterou divák uvidí s největší pravděpodobností jednou a bez ukazovátka v podobě kamery.

A ještě jedno bolavé místo, které je důsledkem téže nemoci. Nechci podceňovat ‘průměrného zkušeného diváka’, ale obávám se, že podrobná znalost klasické verze *Maryši* nepatří k základnímu vzdělání (jakkoli se to zanícenému divadelníkovi může zdát nepochopitelné, skutečně lze žít i bez ní). Mizí tak ve většině případů možnost konfrontace, s níž Vladimír Morávek často kalkuluje, ba mizí mnohdy i možnost se ‘pouze’ orientovat, protože asociace se množí geometrickou řadou. Ptám se tedy znovu po možnosti vyznat se v podobné struktuře a tím po reálné divákově šanci dobrat se smyslu. Nebo stačí dnešnímu divadlu silný emoční zážitek dosažený pomocí vizuálních dojmů, kterých se divákovi dostává? Ale může jimi být zasažený, když nezná jejich původ, může vnímat jejich odchýlení či pokřivení, pokud nezná ‘původní’ polohu? Může se jimi dát oslovit v plném dosahu, pokud je nedokáže uchopit i jinak než intuitivně (což je opět ryze subjektivní záležitost)? Lze se spolehnout ‘pouze’ na podvědomé souznění dvou subjektů?

Nepatřím k těm, kteří považují dramatický text za nedotknutelný, spíš naopak. Myslím, že Peter Brook má pravdu, když k některým shakespearovským inscenacím vycházejícím z reinterpretace či dokonce přepisu původních textů podotýká, že textům samotným to rozhodně neublíží[5]. Záleží na tom, má-li taková reinterpretace či adaptace svou vlastní obecnější platnost, nebo zůstává věcí čistě soukromou. I mně je vyhraněný subjektivní pohled (i s řadou nejasností, které může obsahovat), mnohem milejší než ‘věrná’, ale sterilně muzejní a odosobněná inscenace ‘v duchu tradice’. Jen je třeba odlišit text bratří Mrštíků a text Vladimíra Morávka, za který by tento režisér-adaptátor měl (i za následky vyplývající ze srovnání obou textů) ručit svým vlastním podpisem.

5 Peter Brook, *Prázdný prostor*, Praha 1988, s.115: „Ani zdání, že bych snad měl něco proti principu přepisování Shakespeara – texty se tím koneckonců nezmaří – každý si může dělat s textem, co považuje za nutné, a nikomu to neublíží.“

Alexandr Stich a český dramatický text

Jiřina Hůrková

Bezmála na prahu letošního roku, ve věku nedožitých devětašedesáti let odešel z tohoto pozemského světa Alexandr Stich, vynikající jazykovědec, mimořádně vzdělaný literární historik, profesor bohemistiky na filozofické fakultě Karlovy univerzity.

Po studiích na filozofické fakultě a krátké praxi středoškolského učitele pracoval v letech 1958–1983 jako vědecký pracovník Ústavu pro jazyk český ČSAV. V období normalizace byl v nemilosti už od r. 1970, v r. 1983 byl z akademického ústavu propuštěn. Pracoval nejprve jako korektor, později redaktor edic klasiků české literatury v nakladatelství Československý spisovatel. Teprve v r. 1990 přišel na katedru českého jazyka pražské filozofické fakulty. Roli vysokoškolského učitele, po které na dně duše toužil, bylo Stichovi dovoleno získat – bohužel – pozdě. A bylo mu souzeno z ní odejít příliš, příliš brzy.

I když badatelské zájmy A. Sticha zahrnovaly značnou šíři různých oblastí, přece dvě z nich upřednostňoval. Především to byla rozsáhlá sféra jazykové kultury. Alexandr Stich byl nejen poučený a znalý teoretik, ale také praktik a neúnavný popularizátor české jazykové kultury. Neměl rád neplodné a hlavně nepoučené nářky nad úpadkem jazyka stejně tak jako puristické postoje motivované pocitem, že jazyk je slabý a je zapotřebí jej chránit před negativními vlivy. Ve svých pracích publikovaných i v přednáškách upozorňoval na nepřetržitý vývoj jazyka. Věděl, že jazyk je stále v pohybu a že na něj nelze klást normy předcházejících generací jeho uživatelů.

Druhou, možná daleko známější oblastí Stichova výzkumného úsilí byl jazykový a literární rozbor (sám jej v posledních letech nazýval „lingvoliterární") děl českých autorů známých, ale i méně známých, mnohdy pozapomenutých. Příznačnou součástí jazykového rozboru bylo také zkoumání motivů a motivických řad (dokonce „motivémů"), které, ač jim tak zpočátku ještě neříkal, sledoval už ve svých starších pracích ze 70. let minulého století. Vystopování jazykových a literárních motivů v díle Máchově jej dovedlo až k vypjatému zájmu o období baroka a jeho literatury.

Problematice textové analýzy a slohových prostředků se Stich věnoval poměrně záhy: už tématem jeho kandidátské disertační práce byl rozbor Nerudovy fejetonistiky 60. a 70. let 19. století. Soustředěnou pozornost obracel také na publicistický styl (proto mu byl tak blízký Neruda a Havlíček),[1] ale největší díl svého badatelského zájmu přece jen obracel k literatuře umělecké. Dobrodružstvím textové a stylistické analýzy by se dala nazvat obsáhlá studie, věnovaná podivné a rozporuplné osobnosti Karla Sabiny i jeho vztahu k osobnostem Karla Havlíčka a Boženy Němcové a Sabinovým zásahům do jejich životopisů i díla.[2] Uvedeným studiím předcházela Stichova účast ve sporech o původnosti a pravosti některých Máchových textů (včetně jeho korespondence), uveřejněných až po úmrtí básníka. Máchovský badatel Oldřich Králík poukazoval na to, že Máchova literární pozůstalost byla doplněna, upravována, ba dokonce, že do ní byly vřazeny i falzifikáty Máchových soukromých písemností, totiž jeho korespondence. Za strůjce tohoto podvodu byl označován Karel Sabina.

1 „Problematika publicistického funkčního stylu a jeho konfrontačního studia v rámci slovanských jazyků", „K textové výstavbě publicistických projevů", „Přejaté a cizí prvky v lexiku Havlíčkovy novinářské prózy". In: *Stylistické studie I* (interní publikace Ústavu pro jazyk český ČSAV), Praha 1974, s. 33–140.

2 „Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)". In: *Stylistické studie III*, Praha l976, vydal Ústav pro jazyk český ČSAV (interní publikace).

V souvislosti s takovým podezřením napadl A. Sticha analogický příklad s korespondencí jiné literární osobnosti 19. století, totiž Boženy Němcové a jejích čtyř slavných dopisů neznámému adresátovi (dnes se soudí, že adresátem byl Hanuš Jurenka), jejichž originály nikdy nikdo neviděl a které známe jen ze statí o B. Němcové, otištěných v knize Jana Erazíma Sojky *Naši mužové*, vydané v letech 1862–63. Už v 19. stol. se vědělo, že za Sojkovou knihou stojí jako iniciátor, redaktor a spoluautor opět – Karel Sabina. Tato skutečnost přivedla Sticha k textové, jazykové a slohové analýze Sojkovy knihy. Výsledkem zevrubného rozboru byla zjištění, která nesouvisejí jen s máchovským sporem, ale mají dosah pro obecný kulturní a společenský obraz českého duchovního života té doby. Základním a nesporným přínosem Stichových rozborů je konstatování, že Sabina zasahoval do cizích textů velmi podstatně. Upravoval je mnohdy tak, že měnil jejich smysl v pravý opak. Tento velkolepý Sabinův podvod, jímž mj. upravil k obrazu svých představ jak portrét Máchův, tak i Havlíčkův a Němcové, má ovšem značný význam pro českou literární historii a výklad klíčových postav české kultury devatenáctého století.

Stichův zájem o vývoj i aktuální stav jazyka, literaturu i historii ho podnítily také k řadě zasvěcených studií o jazyce českých dramatických textů zejména z 19. století. Při posuzování každého literárního díla, tedy i dramatických textů, vycházel A. Stich vždy z premisy, že „Každé nové umělecké dílo je nejen jedinečný umělecký čin, ale zároveň i jeden z článků neukončené vývojové řady. I úplné popření všech dosavadních tvůrčích metod, postupů a výrazových prostředků je vnímáno nikoliv izolovaně, ale v celkových souvislostech této řady, na jejím pozadí, v konfrontaci s ní.“[3] Jinými slovy: každý text, který Stich podrobil rozboru slohových prostředků a literárních motivů, zařazoval vždy do dobového kontextu pohybů společenských, historických a politických, a také – což je pro sledování slohových prostředků podstatné – nahlížel text z hlediska dobového stavu češtiny.

Z dramatické tvorby 19. století upoutal Stichovu pozornost dnes už téměř zapomenutý text hry, která reprezentovala české drama při otevření Národního divadla v roce 1883, totiž *Salomeny* od nepříliš známého hlineckého spisovatele Bohumila Adámka. K textu se A. Stich vracel několikrát: vždy znovu si kladl otázku, proč právě z této hry si v druhé polovině 19. století tehdy už kulturně vyspělá česká společnost učinila manifest svých uměleckých i politických snah.[4]

Na výše položenou otázku do značné míry – podle Sticha – odpovídá už sama volba námětu, kterým bylo české stavovské povstání z doby šmalkadské války, tj. z r. 1547. V českém povědomí devatenáctého století bylo toto povstání zcela překryto vzpomínkami na jiné stavovské povstání, a to z let 1618–20, a jeho tragické následky. Události kolem let 1546–47 mohly ovšem mnohem snadněji a před zásahem státní moci bezpečněji vyjádřit názory na současný vztah české politiky a habsburské dynastie. Inspiračním zdrojem bylo Adámkovi významné dílo humanistické literatury, spis *Akta aneb Knihy památné* Sixta z Ottersdorfu, které byly české vzdělané společnosti celkem známé a navíc Erben z nich otiskl podstatný úryvek ve *Výboru z literatury české* v r. 1868.

V rozvrstvení tří protikladných skupin postav v Adámkově *Salomeně* (čeští vlastenci – stoupenci Ferdinandovi a vykonavatelé jeho vůle – cizí renesanční umělci) Stich sleduje, jak celá dramatická konstrukce je založena na protikladných motivech boje za svobodu a politická práva a na motivech pomsty.

Zápas za svobodu žene k činnosti skupinu českých povstalců, ale jejich aktivita nemá žádné pomstychtivé aspekty. Touha po pomstě je naopak jedním z hnacích motivů ženoucích skupinu Ferdinandovu: touha po pomstě těm silám, které vzdorují Ferdinandově vůli. Pomsta Habsburků jako jeden z hlavních motivů dramatu je však jen naznačena, a to se zřetelem na společenské poměry a určení hry pro tak významnou kulturně-politickou událost, jakou bylo otevření Národního divadla. Ale i v této náznakové podobě „byl však Salomenou – právě tak jako Smetanovou Libuší – český politický program a vztah k perfidní dynastii a jejímu současnému představiteli, který už několikrát nesplnil naděje Čechy do něho vkládané, vyjádřen zcela jednoznačně“, píše Stich.[5] Naopak motiv pomsty rozvinul Adámek naplno ve vztazích soukromých. Pomsta je však (ja-

3 „Národní jazyk a jazyk dramatu“, původně otištěno v čas. *Divadlo*, květen l967, s.12–21 (citovaná věta je ze str. 13), odkud citovanou studii v tomto čísle Disku přetiskujeme.

4 Viz studii „Otevření Národního divadla a Adámkova Salomena“ (ve spoluautorství se Z.Benešovou-Tomanovou), otištěnou ve sborníku *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 363–376; její rozšířenou a přepracovanou verzi pod stejným názvem publikoval Stich ve své knize *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*, Praha l996, s. 117–130. – V neukončené rukopisné verzi (bez názvu) se znovu vrátil k motivu pomsty v *Salomeně*.

5 V knize *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi* na s. 123.

ko jejím aktérům) vyhrazena nikoliv českým vlastencům, ale živlu cizímu, cizím umělcům: chorobně žárlivému manželovi Salomeny, Zoanovi da Ponte, jemuž „vzpouru mysli ukojí jen krev" a jeho příteli a krajanovi Ferroboskovi di Lagno, jemuž jde už přímo o krevní mstu, italskou vendetu.

Českému prostředí je v Adámkově pojetí cizí pomsta ve sféře jak veřejných, tak i soukromých vztahů. Krevní msta je v *Salomeně* zobrazena jako jev neslovanský. Podrobným rozborem motivů pomsty a způsobů jejich rozvíjení dospěl A. Stich ke konečnému hodnocení: Adámkova *Salomena* je jedním z řady děl české literatury, která řeší problém pomsty jako problém estetický, ideový a mravní. Na tradičním motivu pomsty na pozadí námětu z českých dějin se drama vyjadřuje k aktuálním otázkám etiky českých politických a společenských snah ve vztahu k vládnoucí státní moci.

V citované stati[6] vyjádřil Stich také politování nad tím, že v r. 1983, při znovuotevření Národního divadla, byla Salomena opomenuta. Připomenuta byla pouze zásluhou R. Lukavského v recitačním matiné na tehdejší Nové scéně v lednu 1984 a o dva roky později rozhlasovou adaptací od Jaroslava Vostrého.

Podobně jako na dramatické texty, zaměřil A. Stich svou pozornost také na jazyk a styl některých českých libret. Vycházel přitom z dobové úlohy operního textu a jeho hodnocení v 19. století, které byly podstatně odlišné od toho, jak je nazíráme dnes. O tom svědčila nejen skutečnost, že jako autoři oper byli na divadelních cedulích uváděni libretisti, přičemž tento údaj byl doplněn o informaci, kdo k opeře složil hudbu, ale zejména to, že právě libretům, jejich kvalitám textovým, tematickým a jejich ideovému zaměření se věnovala mimořádná pozornost. Slohové ztvárnění, obsah a ideové vyznění českých oper byly předmětem kritického zájmu řady významných osobností, např. J. Nerudy, F. X. Šaldy aj.

Slohovému a ideovému rozboru podrobil A. Stich text libreta *Dimitrij*, který se stal podkladem šesté opery tehdy už známého skladatele Antonína Dvořáka a jehož autorkou byla Riegrova dcera Milena Červinková.[7] Tematicky se libreto přenášelo z okruhu výhradně českých námětů do světa slovanského: přitom v době uvedení opery bylo už lžidimitrijovské téma v Čechách dost známé. Čeští čtenáři znali překlad dramatu *Boris Godunov* od A. S. Puškina.

6 Srov. pozn. 4 na s. 117.

7 „O libretu Dvořákova Dinmitrije", *Hudební věda* 21, 1984, 4, s..339–354.

Téma zpracoval také F. B. Mikovec v dramatu *Dimitr Ivanovič*, které mělo premiéru r. 1856. A. Stich vyšel ze srovnání slohové výstavby, motivů a způsobu jejich rozvíjení v textech M. Červinkové a Mikovce, ukázal, jak odlišně v nich působí motiv pomsty, který byl v obou textech hlavním prostředkem rozvíjení děje, a na základě důkladného rozboru slohových prostředků ukázal, jakým způsobem – ve srovnání s Mikovcem – odlehčila M. Červinková jazykově slohovou rovinu libreta a oprostila téma od verbální „bombastičnosti a exaltovanosti romantické obraznosti" (s. 352).

Podobným způsobem přistoupil A. Stich k libretu Dvořákovy *Rusalky*. Vlastní analýze slohových prostředků, užitých uznávaným básníkem, dramatikem a v té době už i divadelním praktikem (v r. 1900 se J. Kvapil stal režisérem Národního divadla) předcházelo zasvěcené objasnění dobové situace, v níž opera i libreto vznikaly. Stich napsal: „Opera nebyla chápána primárně jako jev estetický, ale jako politikum par excellence",[8] a to s odvoláním na projev T. Masaryka v říšské radě ve Vídni. Masarykovo vystoupení bylo reakcí na postoje českých Němců, kteří v českém etniku viděli společenství kulturně neplodné. Masaryk ve svém projevu namítal, že česká kultura se uplatnila v minulosti jako tvořivost obecně lidská. Přínosnost českého národa dokumentoval na stavu a rozvoji české kultury hudební, v níž klíčové postavení zaujímala jako autonomní hodnota právě soudobá česká opera, která se vymykala ze sféry čistě estetické, protože měla zároveň znakovou platnost národně reprezentativní. Spatřoval se v ní dokonce důležitý nástroj při posuzování státoprávních požadavků.

Po zasvěceném a podrobném exkurzu do vývoje české libretové tvorby, která se ve své většině obracela do české prehistorie (mytologie) a historie, zasadil A. Stich do tohoto kontextu Kvapilovu *Rusalku* s jejím pohádkovým námětem. Kvapil sám ve svých pamětech zdůrazňoval 'českost' své pohádky, tedy znakovou platnost, která se od českých libret v 19. stol. očekávala a požadovala. Tuto 'českost' Kvapil spojoval navíc s erbenovským charakterem svého libreta. Kvapilovo tvrzení ověřoval Stich důkladnou textovou analýzou, slohovým rozborem: od využití lexikálních jednotek, prostředků lexikálně syntaktických až po prostředky, uplatňující se ve zvukové organizaci díla. Zvláštní pozornost věnoval mj. pojmenování bytostí z pohádkového světa Rusalky. Ukázal, že 'vod-

8 „Kvapilova Rusalka jako jazykový, slohový a literární fenomén", *Estetika* 29, 1992, 3, s.11-35.

níka' k nám přivedl Erben ze světa slovinského (ve staré češtině existovalo pro 'vodního muže' pojmenování 'vastrman', později 'hastrman'), 'rusalky' se dostaly do českého kulturního povědomí až v době obrození prostřednictvím poezie polské. 'Ježibaba' splývá v moderním českém bájesloví s Babou Jagou. Erben ji uvedl do českého prostředí dvakrát, a to pohádkami ruskými. Jungmannův slovník 'ježibabu' nezná. – Tematicky má Kvapilova *Rusalka* s Erbenem málo společného. Kvapilova autointerpretace libreta jakožto příznakově národního byla spíše iluzí než klíčem k jeho pochopení. Jeho českost – podle Sticha – vnímáme na pozadí hudebního zpracování. *Rusalka* je česká, protože ji složil Antonín Dvořák a že byla akceptována jako jeden z hlavních opusů české operní scény.

Českost libreta však tkví v něčem jiném. Při odhalování zvukové a eufonické instrumentace Kvapilova libreta upozorňuje A. Stich na veršovou techniku a motivické prostředky, které upomínají na klíčové místo v Máchově *Máji*. Uvádí dva verše ze závěrečného čtyřverší Rusalky: „Za lásku, za tu krásu tvou / za tvou lidskou náruč nestálou", v níž je využito hláskové instrumentace, příznačné pro Máchův *Máj* (využití dvojhlásky 'ou'), a dále upozorňuje na frekventované používání slov kletba, kletý, prokletí (v Máji závěr plavcovy promluvy z 1. zpěvu „Za hanu jeho, za vinu svou / měj hanu světa, měj kletbu mou"). Máchovské 'klet' je v absolutním konci *Rusalky*: „Je všechno, čím klet jest osud můj, / lidská duše, Bůh tě pomiluj." Srovnáním motivů prokletí a pomsty u Kvapila a u Máchy dokumentuje Stich návaznost nejen na Máchu, ale na celou řadu děl české literatury, která se s romantickou, osudovou kletbou a pomstou vyrovnávala a nakonec ji odmítla (před Kvapilem např. Svatopluk Čech, z jeho současníků Antonín Sova). Stejným směrem se ubíral významový pohyb i v Dvořákově *Dimitriji* a Fibichově *Šárce*.

Motiv pomsty, v němž viděl např. hybný prvek Máchova *Máje*, Sticha neobyčejně přitahoval a vracel se k němu opakovaně: stopoval jej v literatuře české i cizí (hlavně slovanské, např. srbské a polské).[9] Zvláštní pozornost věnoval pojetí motivu pomsty v mytologickém příběhu Šárky, a to hned v několika zpracováních.[10] Šárka jako podklad symfonické básně Smetanovy je – podle vlastního výkladu skladatelova – vášnivá individualita, která přísahala pomstít se za zradu milence všem mužům. Její pomstychtivost se nasytila až vyvražděním celého Ctiradova doprovodu. Sám Smetana zdůrazňoval, že jeho symfonická skladba nelíčí krajinu, ale vášnivé city.

Podle Sticha má pro výklad Smetanovy *Šárky* jistou závažnost její porovnání s básní téhož názvu od Jaroslava Vrchlického: je tu základní shoda v plánu osob i v motivu pomsty. Vrchlický však motiv pomsty podmiňuje motivací erotickou (Vrchlického báseň v době svého vydání šokovala svou erotickou otevřeností) a také motivací politické moci (Vlasta se mstí Ctiradovi i Šárce, ale té nejen jako soupeřce v milostném vztahu, ale i jako potenciální soupeřce v boji o moc). Ve vztahu k Smetanově symfonické básni působí skladba Vrchlického v jistém smyslu jako negativ. „Tam, kde přes veškerou hrůznost příběhu zní ve Smetanově hudbě apoteóza mládí, síly a lásky, převládly u Vrchlického naopak motivy hrůzy, bezcílnosti a nelidskosti", píše Stich (na s. 135). Ve zcela přebudovaném námětu Ctirada a Šárky u J. Zeyera zaznívá motiv pomsty jen okrajově, ztlumeně a je přisouzen Ctiradovi.

Dalším zpracováním mytologického příběhu, které upoutalo Stichovu pozornost, bylo libreto A. Schulzové k opeře Fibichově. I když je – podle jeho názoru – libreto po stránce estetické a stylové vcelku konvenční, je v něm pozoruhodná syntéza řady podnětů. Autorka ve svém textu sloučila dějové prvky z pověsti zaznamenané v Hájkově *České kronice* s momenty erotické tragédie, jak je poznala u Vrchlického i Zeyera, ale jejich motivy rozšířila o motiv nesvobody, poroby, jemuž je podřízen motiv křivdy, dále je tu motiv zrady, jako nástroje boje za svobodu. Všechny tyto motivy spojuje a do celkového sémantického dění zapojuje motiv pomsty. Ten je zvýrazněný – v duchu romantické tradice – motivem krve. Celý námět tak zaktualizovala jako jinotajný symbol osvobozeneckých snah své doby. Stich také upozorňuje, že postava Šárky je v textu libreta vázána na motiv Viléma v *Máji*, a to v sebedrásavé árii Šárky ve 2. dějství, kdy Šárka vzpomíná na nevinnost zašlého dětství.

Se znalostí vývoje češtiny a její bohaté stylistické diferenciace se A. Stich zamýšlel nad současnou čtenářskou nedostupností starších děl české literatury pro mladou generaci. V odvolání na výsledky různých výzkumů (publikovaných mj. také v časopise Naše řeč), které svědčily o tom, že s porozuměním textům např. Havlíčkovým, Světlé, Nerudovým nebo Hálkovým (dokonce i některým Čapkovým) mají potíže nejen stře-

9 Sledoval motiv pomsty i ve hře Josefa Zímy *Oldřich a Božena* z roku 1789; viz „Rané obrozenské drama o pomstě", *Divadelní revue* 3, 1993, č. 4, s. 27–33.

10 „Tradiční romantické motivy v české hudbě a poezii 2. poloviny 19. století (Šárky)". In: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*, Praha 1996, s. 130–156.

doškolští, ale i mnozí vysokoškolští studenti, uvažoval o nutnosti jejich jazykové adaptace a aktualizace. Jestliže se Stichovy úvahy týkaly umělecké literatury určené primárně ke čtení, pak o nezbytnosti adaptace textů dramatických byl přesvědčen. Expressis verbis se k problematice jazykových úprav starších dramatických textů vyjádřil v souvislosti s proslulou Krejčovou adaptací Tylovy *Drahomíry*, uvedené na scéně Národního divadla koncem padesátých let[11] nebo s odvoláním na citlivou adaptaci Hálkova *Záviše z Falkenštejna* z pera Jaroslava Vostrého.[12]

V článku k premiéře citované adaptace Hálkova *Záviše* pojednal Stich o dramatické tvorbě Vítězslava Hálka jako autora, známého spíše z tvorby básnické a povídkové.[13] Při posuzování Hálkova jazyka ve veršovaném dramatickém dialogu vyšel opět z dobového stavu jazyka: z celkově anomální jazykové situace češtiny 19. století, jejímž hlavním nedostatkem – právě pro dramatickou tvorbu – byla absence její hovorové (konverzační) podoby.

Pokud jde o češtinu 19. století, Stich si velmi cenil jazykové a slohově kritické práce Jana Nerudy, soustavnosti, s níž sledoval a ovlivňoval stav jazyka v jednotlivých dorozumívacích oblastech, jeho přínosu k stabilizaci spisovné češtiny.[14] Vysoce hodnotil Nerudův zájem a úsilí, jež věnoval jazyku dramat a jevištní mluvě, kritickou pozornost, zaměřenou jak na jazykovou správnost, tak především na jazykovou a slohovou přirozenost české dramatické tvorby původní i překladové. V odvolání na řadu Nerudových prací, které se dotýkaly jak jazyka dramat, tak i jazykové výchovy českého herectva, oceňoval jeho podíl na vytváření české jevištní mluvy. Nerudovo dílo považoval za snad nejpodrobnější kroniku českého divadelnictví 2. poloviny 19. století.

Důkladné studie autorů českého obrození probouzely v Stichovi stále hlubší zájem o baroko a jeho svět tak, jak jej zachycovala česká barokní literatura.[15] Už při sledování Máchova znepokojivého „Dobrou noc“ vedle „marného volání“ (a také Máchovo „pot a krev“) i trpělivou četbou předmáchovské literatury domácí i cizí odhalil, jak zdroje Máchových poetických a stylistických prostředků tkví svými kořeny v pozapomenuté české barokní literatuře. Při rozboru díla Jiráskova (tedy autora, který se dnes, byť neoficiálně, bezmála ocitá na indexu) zjistil, že právě Jirásek poprvé postihl kontinuitu českého baroka a obrození, jejich organickou spojitost. Ale barokní motivy objevoval Stich i u autorů o mnoho mladších, např. u Halase nebo v Seifertově pražském diptychu *Světlem oděná* a *Kamenný most*.[16]

Čteme-li kteroukoliv Stichovu práci, setkáváme se s úctyhodnou znalostí české i světové literatury, která jde vždy ruku v ruce s podrobnými znalostmi dobových společenských a politických kontextů, se schopností uvádět sledované jevy do překvapivých a nečekaných souvislostí.

Je bolestné smířit se s odchodem člověka, kterému nebylo souzeno dokončit tak mnohé započaté dílo, člověka zásadového, ušlechtilého a ryzího.

11 „Text Tylovy Drahomíry jako problém dramaturgický“, *Divadlo*, říjen 1960, s. 410–412.

12 O realizaci této adaptace v Jihočeském divadle a na scéně Vinohradského divadla srov. pozn. 20. Stichovy stati „Český jazyk a dramatický text v 19. století“, dnes in: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*, s. 116.

13 Stichův text „Divadelní Hálek: neživý nebo živý?“ byl otištěn v programu Vinohradského divadla k premiéře Hálkova *Záviše z Falkenštejna* ve zpracování Jaroslava Vostrého v únoru 1989.

14 „Jan Neruda jako teoretik a praktik jazykové kultury“, *Naše řeč* 37, 1974, s. 225–243. V citované stati se Stich kriticky vyjádřil k dodnes tradované představě o Nerudově podstatném přínosu k vývoji jazyka, totiž že do češtiny přinesl „slova z ulice, nemytá a nečesaná, jak je zastihl a učinil z nich posly věčnosti“ (známý výrok Šaldův, srov. *Boje o zítřek*, Praha 1950, s. 50). Šaldův výrok se však týká pouze jedné složky Nerudova jazyka: jazykového ztvárnění jeho básnické prvotiny.

15 Viz např. „Divadelnost v české barokní umělecké próze (Martin Kochem)“, *Divadelní revue* 2, 1992, č. 1, s. 14–26, přetištěno ve sb. *Umění a civilizace jako divadlo světa*, Praha 1993, s. 107–129.

16 *Seifertova Světlem oděná*, Praha 1998.

Národní jazyk a jazyk dramatu

Alexandr Stich

V umělecké tvorbě se obvykle nejvíce zdůrazňuje prvek tvůrčí, samostatný a neopakovatelný přínos umělecké individuality. Ostatně je to pochopitelné – osobní přínos tvůrce je hodnota, která dílu dává existenční smysl. Ale to neznamená, že úplně stranou může zůstat druhá složka díla, ta, která je reflexem autorovy dobové, literární a jazykové determinovanosti. Každé nové umělecké dílo je nejen jedinečný čin, ale zároveň i jeden z článků neukončené vývojové řady; i úplné popření všech dosavadních metod, tvůrčích postupů a výrazových prostředků je vnímáno a hodnoceno nikoli izolovaně, ale v celkových souvislostech této řady, na jejím pozadí, v konfrontaci s ní. Tyto truismy, známé u nás už od dob rozkvětu strukturální estetiky, neberou se dost často v úvahu při zamyšleních nad jazykově slohovou stránkou slovesných uměleckých děl – spíše nás vždy zajímá a strhuje autorova jazyková osobitost, místo a funkce jazykového ztvárnění díla v jeho celkové struktuře a vztahy jazykově slohové roviny k ostatním stavebním rovinám než poměr slovesného díla jakožto individuálního promluvového aktu k systému jazyka jako celku a k jeho vnitřnímu rozvrstvení. A přece je autor při práci na textu díla jazykově determinován silně a hned v několika směrech: totiž nejen jazykovou soustavou své doby, ale i tradicemi a zvyklostmi literárního jazyka, celkovým literárně jazykovým kontextem údobí předcházejícího i soudobého. Přitom komplex vztahů, jimiž jsou navzájem poutány jednotlivé útvary a vrstvy jazykové soustavy na jedné straně a jazyk literárních textů na straně druhé, je značně proměnlivý a nikoli jednoznačně přímočarý. Věc se ještě komplikuje tím, že hodnocení jazykových prostředků i celých jazykových útvarů je zčásti výsledek konvence, a vztahy mezi jazykovým prostředkem a jeho hodnocením zdaleka nelze chápat vždy jako vztahy kauzální. Projděme z tohoto hlediska současnou českou jazykovou situaci.

Jako vyspělý jazyk s dlouhou tradicí, který slouží rozmanitým a často velmi náročným vyjadřovacím úkolům, je čeština systém vnitřně bohatě diferencovaný. Reprezentantem celého tohoto systému a zároveň útvarem nejexponovanějším je *spisovný jazyk*. Za jeho charakteristické znaky, odlišující ho od ostatních relativně svébytných jazykových útvarů národního jazyka, lze považovat především kodifikovanost, celonárodnost, národně reprezentativní funkci a hlubokou i subtilní vnitřní slohovou diferencovanost. Spisovný jazyk, na rozdíl od ostatních útvarů, je předmětem vědomé péče a pozornosti společenství, které jím mluví. To však jsou

rysy trvalé; aktuální je dnes spíše ta okolnost, že se přesouvá těžisko spisovného jazyka. Ještě pro generaci našich otců byl představitelem spisovného jazyka především jazyk umělecké literatury a z něho také vyvozovali lingvisté obraz spisovného jazyka jako celku (zřetelně se toto stanovisko projevilo v teorii dobrého autora, jehož jazykový projev byl rozhodujícím kritériem při úvahách o jazykové správnosti). Dnes však toto pojetí už zřejmě jazykové skutečnosti plně neodpovídá a vede k častým nedorozuměním. Umělecká literatura jako celek sice stále vychází z jazyka spisovného, spisovný jazyk tvoří pozadí, na němž se jazyk umělecké literatury jako celku vnímá a hodnotí, ale přestal tvořit závazné východisko pro každé dílo jednotlivě a text vytvořený na podkladě jiného útvaru národního jazyka než jazyka spisovného se přestal pociťovat jako výjimka, odchylka, vybočení z celkové vývojové linie. Proto se také vlastní těžisko spisovného jazyka přesouvá stále více do oblasti projevů odborných, publicistických, obecně tedy do oblasti psaných i mluvených veřejných projevů bez estetické funkce. To ostatně není naše národní specialita, podobný proces probíhá, rychleji nebo pomaleji, ve většině jazyků nám kulturně blízkých.

Svízelná situace je v té součásti spisovného jazyka, pro kterou jazykovědci razí termín *hovorová čeština* (hovorový jazyk). Potíže jsou tu dvojího druhu. První z nich je víceméně formální; mezi jazykovědci a ostatními uživateli jazyka vzniká často nedorozumění, protože tomuto termínu se rozumí různě – nelingvisté za ním vidí nespisovný útvar, kterého se užívá zvláště v Čechách především při neformálním styku, v neveřejné konverzaci atd., nikoli útvar spisovný. Druhá potíž je zásadní a plyne ze skutečnosti samé – to, co se v jazykovědných pracích popisuje jako hovorová čeština (tj. útvar spisovného jazyka zbavený knižních, nemluvných prvků a užívaný v běžném styku zvláště příslušníky vrstev vzdělaných, s hlubším jazykovým školením), je útvar stále ještě dosti slabý, ne plně konstituovaný, někdy spíše naše přání a představa než skutečně žijící fenomén. Pokud se setkáváme s projevy, které bychom mohli označit za hovorové, jde z větší části o projevy vzdělaných Moravanů, pro které je nepřijatelná nespisovná obecná čeština; pociťují ji jako vulgární. Situace, která tu vznikla, není normální a pro cizince je často nepochopitelná. Hovorová čeština sice přes svou nestabilizovanost postupně sílí a získává nové pozice, je to však proces pomalý. To souvisí jistě s celkovou společenskou a kulturní situací – spisovný projev nabyl v očích některých uživatelů jazyka jakéhosi nádechu instituciálnosti, oficiálnosti, neslučitelného se snahou o bezprostřednost, autentičnost obsahu, který je jazykovou formou sdělován. Jedním z výsledků tohoto nemilého stavu je dnes i to, že často příslušníci mladé generace, někdy i vysokoškolsky vzdělaní, spisovný jazyk v situaci mluveného projevu vůbec aktivně nezvládají. Bylo by však chybné vysuzovat z toho, co bylo právě řečeno o nepevnosti hovorové češtiny, že neexistuje vůbec. I v tom stavu, v jakém je dnes, má významné postavení, a to jako spojnice spisovného jazyka v užším smyslu slova a jazykových útvarů nespisovných. Jejím prostřednictvím se spisovný jazyk postupně zbavuje archaických a výrazně knižních prostředků, sbližuje se (i když ne překotně a ne ve všech svých složkách) s útvary nespisovnými. Ovšem je to proces nenáhlý, plný vnitřních komplikací a předvídat jeho výsledek by bylo neodpovědné.

Proti spisovnému jazyku stojí v soustavě češtiny útvary nespisovné. Z nich poklesla pro uměleckou literaturu důležitost tradičních *místních nářečí*. V Čechách se nářečí už značně nivelizovala, zůstaly vlastně jen zbytkové nářeční ry-

sy, nikoli ucelené soustavy, a několik pevnějších nářečních celků na samém okraji jazykového území. Zato na Moravě jsou nářečí ještě relativně pevná a nelze počítat s tím, že by vývoj v tomto směru v blízké době situaci v Čechách a na Moravě vyrovnal. I v nářečích však probíhá vývojový proces, měnící postupně tvářnost českého jazykového území. Na úkor lokálních nářečí, úzce místně ohraničených, sílí tzv. *interdialekty*, tj. nespisovné jazykové útvary, které pokrývají území celé skupiny nářečí, které vesměs zachovávají znaky společné pro větší oblast a zbavují se zároveň jazykových prvků úzce lokálních. Zvláště dobře lze pozorovat tento proces na Moravě, kde sílí a upevňuje se např. interdialektická obecná hanáčtina, obecná laština.

Zvláštní místo má v této soustavě tzv. *obecná čeština*. Je kolem ní ještě mnoho nejasností a její postavení se hodnotí rozdílně, často protikladně. O obecné češtině probíhala před několika lety odborná diskuse, snad nejtemperamentnější v české jazykovědě poválečného dvacetiletí, a i když přinesla nové koncepce a výklady, nelze říci, že by plně objasnila všechny sporné otázky. Obecná čeština je nespisovný útvar interdialektické povahy, rozšířený dnes po celých Čechách a zčásti na západní Moravě a pronikající silněji nebo slaběji i do jazyka větších měst na střední a východní Moravě. Převahu obecné češtiny nad ostatními interdialekty zesiluje vedle územního rozšíření a značné početní převahy jejích uživatelů i to, že je spojena s Prahou jakožto hlavním centrem národním, státním, hospodářským a kulturním. Na druhé straně nelze obecnou češtinu považovat za útvar celonárodní a jejímu dalšímu rozšiřování, zvláště na Moravě, brání fakt, že část příslušníků českého jazykového společenství pociťuje některé její prvky jako vulgární a pro ně nepřijatelné.

Obecná čeština je interdialekt jak svým původem, tak svým dnešním stavem. A přece je na ní něco, co ji od ostatních interdialektů odlišuje. Z tradičního vztahu mezi spisovným jazykem a místními dialekty plynulo, že se v údobí od obrození nikdy neobjevil pocit, že by spisovný jazyk byl ohrožen, užívalo-li se dialektu v umělecké literatuře, ať šlo o prózu, nebo o drama (nespisovné útvary v poezii byly vždy jen ojedinělou výjimkou a jejich užití bylo natolik příznakové, že se vždy chápalo spíše jako extravagance než jako možnost celkových proměn v básnickém jazyce). Proti tomu pronikání obecné češtiny do umělecké literatury se často střetává s negativní kritikou, podbarvenou pocitem, že spisovný jazyk je v nebezpečí. A dále, jazykové projevy pronášené v nářečí měly a většinou i mají pevnou jazykovou podobu, odrážejí normu daného nářečí. Obecná čeština jako útvar, jako systém vyjadřovacích prostředků, má také svou normu, ale konkrétní promluvy jsou značně rozdílné podle toho, v jaké míře se v nich prostředků obecné češtiny užívá. Tím vzniká někdy dojem, že obecná čeština je útvar nevyhraněný a teoreticky těžko uchopitelný.

Je nabíledni, že tyto jednotlivé útvary, jen schematicky zde načrtnuté, nejsou navzájem izolovány, že naopak jsou mezi nimi mnohostranné vztahy a vnitřní napětí a že nejsou na stejné úrovni, nýbrž že jsou uspořádány hierarchicky. To ovšem není vlastnost jen českých jazykových poměrů. Zvláštnost a i nesnadnost české jazykové situace netkví především v tom, jak bylo zdůrazněno v diskusi o obecné češtině, že obecná čeština existuje, ale v tom, že hovorová čeština není útvar dostatečně stabilizovaný a rozšířený.

Ještě je třeba připomenout, že obecná čeština není útvar nehybný, statický a pasivní. Zvláště zajímavý a pro další vývoj důležitý je její vztah k spisovné-

mu jazyku, především k té jeho podobě, kterou nazýváme češtinou hovorovou. Je nesporné, že obecná čeština češtinu hovorovou ovlivňuje a tím působí i na vlastní jazyk spisovný. Mnohé prvky buď přejaté z obecné češtiny do češtiny hovorové, nebo oběma útvarům společné se právě v hovorové češtině postupně staly neutrálně spisovnými a byly nakonec i spisovným jazykem akceptovány – tím ovšem nastaly posuny i ve spisovném jazyce samém a prostředky dříve neutrální nabyly zabarvení knižního nebo se začaly archaizovat (připomeňme alespoň zespisovnění infinitivní přípony *–t*, slovesných koncovek typu *–u, –ou*, u sloves typu *píšu, mažu*, postupné pronikání tvarů *peč* (vedle *pec*), *kašlej* (vedle *kašli*), dubletní tvary příčestí *stárnul, zlátnul* (vedle *stárl, zlátl* atd.). Je ovšem nutné vidět, že tento proces má své meze a že některé jevy obecně české mají naději jen slabou nebo žádnou, aby do vlastního spisovného jazyka pronikly. Zřejmé je to např. u adjektivního skloňování. Tvary jako *velkej, velkýho, velkejma* jsou pro většinu uživatelů jazyka (nejen moravského původu) tak výrazně nespisovné, že si jejich přenesení do vlastního spisovného jazyka nelze představit. Tato výrazně nespisovná příchuť jde tak daleko, že spisovné povahy nenabývají ani ty adjektivní tvary, které nemají neutrální spisovnou paralelu (máme na mysli životné mužské tvary 1. pádu množného čísla, u nichž se nemění koncová souhláska: tvary *dobří, pěkní, hezcí* apod. jsou už dnes pro značnou část uživatelů spisovného jazyka knižní, přesto však jejich obecně české protějšky *dobrý...* si svou výraznou nespisovnost zachovávají).

To je však jen jedna strana mince. Druhou představuje vliv spisovné češtiny, zvláště ovšem zase její hovorové podoby, na samu obecnou češtinu. O tom vlivu sice víme, ale nemáme zatím práce materiálově tak rozsáhlé, abychom mohli vyslovit obecně platné soudy. Zdá se, že například jev pro obecnou češtinu tak typický, jako je protetické *v-* na počátku slova *(vokno, von)* pod vlivem hovorové češtiny ustupuje. Přitom cesty tohoto ústupu jsou složité a plné zákrutů: např. slova *otrok* máme v obecně českém projevu možnost užít jen v podobě *votrok*, pokud ho užijeme v přeneseném a expresívně zabarveném významu; ve významu základním se můžeme setkat s podobami oběma, ale užijeme-li v projevu i výrazně obecně českém terminologického sousloví *otrokářský řád*, lze s velkou mírou pravděpodobnosti očekávat, že bude mít podobu hláskově spisovnou.

Pro jazyk umělecké literatury je závažný dále tzv. *běžně mluvený jazyk*. To je ovšem pojem z jiné roviny než pojmy, o kterých byla dosud řeč. Běžně mluveným jazykem se obvykle nazývá soubor rozmanitých jazykových prostředků, kterých se užívá v každodenní, obvykle neformální jazykové komunikaci. Jeho základem může být dialekt nebo interdialekt, obecná čeština i čeština hovorová a také neutrální spisovný jazyk. Důležité je, že v konkrétní promluvě se mohou prvky těchto rozdílných útvarů kombinovat (a že týž mluvčí podle situace volí často jiné jazykové východisko pro ztvárnění svého projevu).

Kromě rozboru složitých útvarů uvnitř národního jazyka, tj. mezi jeho jednotlivými útvary, může mít v souvislosti s úvahami o jazyce umělecké literatury smysl i letmý pohled na celkový stav, úroveň spisovného jazyka jakožto celonárodního jazykově kulturního reprezentanta a jazykový podklad uměleckého tvoření a zároveň i pohled na to, co si uživatelé jazyka o jazyce myslí, jak jej hodnotí.

Málokde panuje tolik nedorozumění a pověr jako právě zde. Velice rozšířené je mínění, že jazyk je v úpadku, že je ohrožen, že se rozkládá atd. Je to ná-

zor tak častý, že se většina lidí, kteří jsou o jeho správnosti přesvědčeni, už mnohdy ani neptá, v čem tento rozklad tkví, co jsou jeho příznaky a hlavně jak se tento úpadek vlastně vůbec poznává, podle jakých kritérií lze určovat, co je a co není úpadkové.

K opatrnosti v přijímání tohoto názoru vede už to, že provází spisovný jazyk téměř po celou dobu jeho existence, bez ohledu na to, v jaké situaci spisovný jazyk v té či oné době skutečně byl. Někdy opravdu bylo možno v jazyce pozorovat nezdravé tendence a úpadkové rysy (to většinou tehdy, když byla oslabena nebo mizela společenská vrstva, která potřebovala spisovný jazyk jako nástroj celonárodního kulturního a veřejného styku, nebo když se nebezpečně zúžil rozsah funkcí, kterým spisovný jazyk sloužil). Jindy však obavy z úpadku a nářky nad rozkladem jazyka byly reflexem ryze subjektivních představ o tom, co je v jazyce dobré a co nikoli. Nejčastěji plynou takové omylné soudy z rozporu mezi samým faktem vývoje jazyka (úplně stabilizovaný, nehybný jazyk je mrtvý jazyk) a snahou lidí jazyk konzervovat, uchovat ve stavu, v kterém právě je, nebo spíše byl v době, kdy se mu naučili. Je pozoruhodné, že s odporem alespoň části uživatelů spisovného jazyka se setkává jakékoli novum v jazyce, bez ohledu na to, jde-li o prvek skutečně neústrojný a zbytečný, nebo prostředek obohacující vyjadřovací možnosti jazyka. Vyhraněným a explicitně formulovaným výrazem těchto postojů byl a je jazykový purismus, tj. snaha o zachování čistoty jazyka. Puristický postoj je vždy motivován pocitem, že jazyk je slabý a že je zapotřebí ho chránit před negativními vlivy. Purismus není v dějinách spisovného jazyka novinkou; puristou byl Hus i obrozenci, silná vlna purismu se u nás vzepjala v druhé polovině 19. století. A vždy byly v pozadí obavy před příliš těsným stykem s jiným jazykem, silně expanzivním, a často i mocensky silnějším. Zdálo se, že kontakt s ním by mohl vést k rozložení stavby jazyka masovým pronikáním germanismů. Po r. 1918 tyto objektivní předpoklady pro puristické zásahy do jazyka zmizely. Přesto i po půl století mnozí uživatelé jazyka vidí jazyk především prizmatem brusičských obav, zákazů a příkazů.

Nejsilněji se to projevuje v obavách před přejímáním cizích slov. Udržuje se totiž mínění, že jazyk je tím více národní, svébytný, čím méně přejatých prvků obsahuje. Přitom se nebere v úvahu, že jistá část jazyka (nejen českého) se v dnešní době nezbytně více internacionalizuje – týká se to především terminologie a vůbec odborného stylu – a že následkem intenzivních styků mezi národy bylo vždy i přejímání lexikálních prvků. Ostatně nelze upřít oprávněnost názoru, že síla a životaschopnost se projevuje mj. i v tom, jak dokáže cizí prostředky vstřebat, zařadit do soustavy jazyka a zvýšit jimi výrazové možnosti a slohovou diferenciaci jazyka.

Zbavíme-li se puristických předsudků, jeví se nám celková situace dnešní spisovné češtiny (a i jazyka uměleckých děl) v trochu jiném světle. Je to jazyk schopný plnit nejrozmanitější vyjadřovací úkoly, slohově rozvinutý a vnitřně stabilizovaný. Tato stabilita ovšem neznamená, jak už bylo výše řečeno, strnulost, nehybnost. Např. vývojový proces demokratizace spisovného jazyka nutně souvisí i se změnami ve struktuře jazyka.

Druhým zdrojem nedorozumění a pověr v hodnocení spisovného jazyka je, že se směšují dva základní jazykovědní pojmy. Už zakladatel jazykovědného strukturalismu Ferdinand de Saussure rozlišil na počátku tohoto století *jazyk* jako soustavu vyjadřovacích prostředků, spjatých navzájem rozmanitými vztahy, a *jazykovou promluvu* jako konkrétní akt jazykové činnosti a jeho výsledek (mluvený nebo psaný text). Tato základní distink-

ce však zůstala a bohužel zůstává majetkem úzkého kruhu jazykovědců. Laické soudy o jazyce (ostatně tím rigoróznější, čím méně opřené o hlubší poznání jazyka samého) často přisuzují jazykové soustavě (jazyku) negativní vlastnosti, které jsou charakteristické pro jednotlivou promluvu nebo skupinu promluv, pro jednotlivého mluvčího nebo skupinu mluvčích.

Posuzujeme-li úroveň jazyka, jeho kultivovanost a vytříbenost, je prospěšné oba tyto jevy od sebe odlišovat velmi pečlivě, i když jsou navzájem těsně spjaty (jazyková soustava je předpokladem konkrétního jazykového aktu a naopak jazyková promluva je realizací jazykové soustavy). Stav a úroveň jazykové soustavy totiž neurčuje jednoznačně úroveň jazykové promluvy a stejně tak defektnost některých promluv nemusí být ještě znamením stavu jazyka jako celku.

Toto ošidné nerozlišování jazyka a promluvy (textu) se projevuje například v soudech formulovaných tak, že současný jazyk je v úpadku, protože je vystaven rozkladnému tlaku degenerovaného jazyka novinářského a administrativního. Někdy se z toho dělají závěry i pro jazyk uměleckých děl, jazyk dramatu v to zahrnujíc. Přitom však jde spíše o věci týkající se fungování jazyka než o samu jazykovou soustavu. Vezměme například novinářský jazyk – je nesporné, a lze si to ověřit i letmým srovnáním, že současný novinářský jazyk je v úhrnu v zachovávání spisovné kodifikace na vyšší úrovni, než byl v průměru jazyk novin v době před druhou světovou válkou. Potíž je spíše v slohové stránce některých novinářských projevů, tj. ve výběru prostředků v promluvě z hlediska jejich adekvátnosti cíli sdělení, přesnosti, jednoznačnosti, vhodného slohového zabarvení prostředků atd. Ale i zde je zapotřebí uvarovat se unáhleného paušálního soudu a nepřipisovat jazyku vady, které zhusta tkvějí jinde: často se setkáváme se špatným novinářským textem, který je přitom z čistě jazykového hlediska bez závažnějších nedostatků. Jeho slabinou je však myšlenková prázdnota, logická neujasněnost nebo bombastický verbalismus.

Chyba tu není v jazyce, ale v zneužití jazyka. To vše není jen akademická úvaha, jak by se mohlo zdát. Neujasnění kritérií při hodnocení jazyka mívá i důsledky velice praktické; vede často k nezdravé simplifikaci. Prohlašujeme-li, že spisovný jazyk je v úpadku, protože novinářský jazyk je špatný, uniká nám, že jsme nespravedliví k jazyku jako sdělovací soustavě i k jazyku ne nepatrné části žurnalistů a některých novin a časopisů (lze například připomenout vysokou jazykovou a slohovou úroveň většiny toho, co se tiskne v Literárních novinách), a přestáváme si uvědomovat, že právě tato lepší část novinářské tvorby může sloužit jako příklad k napodobení. Kromě toho se tak přesouvá odpovědnost za kultivovanost jazyka kamsi mimo okruh jeho uživatelů a místo uvážené terapie nezdravých jevů v užívání jazyka nastupují obecné jeremiády nad všestranným jazykovým úpadkem.

Ani jazyk dramatu není ohrožen obecným úpadkem, není v úhrnu šedivější, bezvýraznější, pod vlivem novinářského jazyka frázovitější než jazyk dramatu v minulosti. Lze-li něco takového říci, pak jen o některých textech, jejichž autoři jazykově a stylově selhali.

Tématem tohoto článku není podrobný rozbor jazykové stránky současného dramatu; naznačíme proto jen v obrysech, jak se dnes autoři v naznačené jazykové mnohotvárnosti orientují a jaké jsou zhruba tendence ve vztahu národního jazyka a jeho uplatnění v dramatické tvorbě.

Především je nutno připomenout, že tento vztah není nutně předem dán a že není jednoznačně podmíněn. Například

nářečí se využívalo v literatuře 2. poloviny 19. století a počátkem století našeho v souhlase s literárním a společenským programem klasického realismu především jako prostředku, který měl vzbudit dokonalou iluzi životní pravdivosti. Zvláště drama, tematicky často vázané na venkovské prostředí, sahalo k nářečnímu materiálu velmi často, i když se nikdy nesetkáme se stoprocentní kopií jazykového stavu v některém nářečí.

V literatuře po první světové válce se začal nářeční materiál jako prostředek uměleckého vyjadřování přehodnocovat – nespisovného nářečního elementu ubývá s tím, jak se sám spisovný jazyk postupně demokratizuje, zbavuje knižní výlučnosti a nádechu archaické patiny. Ale zároveň se mění i funkce nářečního prvku v jazykové tkáni textu – někdy už dialektismus vůbec neodkazuje k místu, k lokálnímu koloritu, ale je znakem pouze sociálního zařazení postavy, jejího lidového původu. Tak např. ve Vančurově *Konci starých časů* je hanácké nářečí staré služky Veroniky v struktuře díla spíše odleskem celkové bizarní atmosféry románu než poukazem k místnímu původu této postavy (ostatně jazykový projev jiné postavy, ruského vojenského sluhy Ivana Iljiče Žoltarenka, je výrazně posunut do oblasti obecně české!). Také v dramatu z této doby se tento posun projevuje – prvky severovýchodočeského nářečí v řeči služky z 3. jednání *Josefiny* nejsou už nic víc než znak venkovského původu (kontrastujícího s velkoměstskou obecnou češtinou titulní hrdinky).

V současné literatuře, a zvláště v dramatu, už nářečí ztratilo svou původní funkci úplně. Nelze sice vyloučit vznik i plně nářečního dramatu (jako bylo drama *Hádajú se o rozumné*), zvláště v souvislosti s vyhraněně venkovským tématem, ale to je spíše už zvláštnost než náznak blízké regenerace dialektu v dramatu. Nářečí však nemizí úplně. Jak ukázal dialektolog S. Utěšený (v zatím nepublikované studii), nabývá dialekt dnes v dramatu kvalit úplně nových jako prostředek ironie, absurdity atd. (např. v Uhdově *Králi Vávrovi*, v Smočkově *Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho* apod.).

Nepřímo úměrně s tím, jak dialekt ztrácel své výsadní postavení charakterizačního prostředku, začal do české literatury a zvláště do dramatu pronikat nejrozšířenější útvar nespisovný, obecná čeština, přinášeje mimo jiné i příchuť konverzačního jazyka velkoměstského. I v dílech, jejichž tvůrcům byl cizí klasicky realistický záměr podat věrný obraz životní reality, drží se často toto realistické reziduum právě v rovině jazykové. Kořenů tohoto jevu je celá řádka – z vedlejších popudů působí tu jistě trochu odpor k schematickým příkazům předcházejících let, kdy se od socialistické literatury často požadoval výraz spisovný a ve stylu klasicistických norem se předpisovalo, kterou zápornou postavu a v jaké míře lze charakterizovat obecnou češtinou. S tím souvisí druhá okolnost, a podle mého soudu ne příliš příznivá ani pro vývoj literární, ani pro vývoj jazykový – obecná čeština získává jakoby patent na vyjádření skutečně niterně opravdového, upřímného životního postoje, zatímco spisovný výraz nabývá někdy v myšlenkovém kontextu díla schopnosti charakterizovat faleš, předstírání, skrývání pravých úmyslů (to se stalo např. J. Topolovi ve hře *Jejich den*). Rozšíření obecné češtiny v dramatu přispěla hodně i tvorba překladová, zvláště z anglosaské oblasti. A nakonec nelze pominout nevyčerpatelné možnosti, které pro dramatickou literaturu otevřelo spojení jazykových prvků obecné češtiny s lexikálními a frazeologickými prvky slangu, především slangu mládeže. Už sama obecná čeština, jako útvar nespisovný, mnohem proměnlivější ve slovní zásobě než spisovný jazyk, více poutaný tradicí uchovávanou v kodifikaci, přináše-

la s sebou rozsáhlé možnosti umělecké aktualizace výrazu. Slangové prostředky už samy svou podstatou tíhnou k jazykové expresivitě a obsahují v sobě často silný emocionální náboj (to se ovšem týká v plném rozsahu jen některých slangů, např. slangu mládeže, vojenského slangu atd., nikoli slangů pracovních). Autor tak získává nepřeberný zdroj expresívních prostředků už hotových i východisko pro vlastní jazykově tvůrčí působnost. Funkčně využit může se tento materiál stát i dominantou díla (viz např. *Na koho to slovo padne* Aleny Vostré).

Obecná čeština v současné dramatické tvorbě má ovšem své meze i svá nebezpečí. Nemyslím tu jen to, že za obecně českým výrazem, někdy velmi dobře odposlouchaným a efektně využitým, kryje se často myšlenková prázdnota prací druhořadých epigonských pisatelů. Jde i o to, že proměnlivost obecné češtiny (a zčásti i češtiny hovorové) v lexiku a frazeologii, zvláště pokud běží o prvky emocionálně zabarvené a expresivní, je značná a že literární dílo se tím po jazykové stránce dost rychle antikvuje. I v tom typu beletrie, který se opírá o nespisovné útvary jen zprostředkovaně tím, že jimi oživuje a zabarvuje spisovný výraz, jako jsou některé dramatické práce K. Čapka a F. Langra, tu a tam některý výraz nebo obrat v uších mladých čtenářů zaskřípá; také Vančurova *Josefina* není těchto disonancí zbavena a několik povídek, které V. Vančura napsal výraznou obecnou češtinou pražské periférie, dnes už působí jazykově v některých pasážích spíš jako doklad než jako odraz živého mluveného jazyka. Třicet let jazykového vývoje způsobilo, že ten onen obrat už nežije nejen v úzu, ale ani v paměti diváků a čtenářů.

Zvláštní odrůdu jazykově literárního typu využívajícího obecné češtiny tvoří texty, v nichž se nespisovné prvky objevují sporadicky a přitom bez motivace; to už je zřetelný příznak degenerace tohoto způsobu využití nejrozšířenějšího současného nespisovného útvaru. Obvykle se pokleslé a jen módní užití nespisovného útvaru projevuje i v struktuře textu tím, že prvky obecné češtiny se omezují jen na rovinu hláskovou a tvarovou, přičemž lexikon bývá obvykle neutrální (kromě tu a tam rozsetých hrozinek, většinou slov zhrubělých) a syntax bývá často dost komplikovaná, vzdálená běžně mluveným projevům. Jen vnějškové a povrchní užití nespisovných prostředků se prozrazuje i tím, že v textu literárního díla bývá porušena zvláštní kombinatorika nespisovných a spisovných prvků, která se v skutečných běžně mluvených projevech dodržuje dost důsledně. Nejde jen o míšení lexika z různých rovin (např. spojení slova *chumel* – ve významu sběh lidí – s knižním obratem *postupně vznikat* ve větě *On stál na svým, postupně z toho vznikl chumel, a jeden křičel přes druhého,* kterou slyšeli diváci v televizní hře), ale především nepřirozené míšení spisovných a nespisovných znaků hláskových a tvarových v poměru, který je v běžně mluveném projevu těžko představitelný. Uveďme jen drobný příklad – adjektivní koncovka *–ej* je výrazněji nespisovná než adjektivní koncovka *–ý* (místo spis. *–é*). Proto se *–ý* může objevit nezávisle, kdežto užití *–ej* v deklinaci adjektiv bývá téměř vždy spojeno s užitím *–ý*; trochu bizarně pak působí věta z dramatického textu: *Pořádnej člověk filmuje svou ženu nebo děti, ale on natáčí jen samé podivné věci.* Jsou to ovšem jen drobnosti, zdánlivě bezvýznamné pro celkové zabarvení a působení textu. Ale vyskytují-li se hromadně, rozsety v díle od začátku do konce, vytvářejí jazykovou skutečnost zdaleka ne nedůležitou pro celkové umělecké vyznění dramatu.

Avšak i když dramata s nespisovnou jazykovou základnou představují v současné produkci skupinu výraznou počtem i závažností některých z těchto

dramat, nejsou typem výhradním. Jejich protějškem jsou dramata, jejichž jazykovou osnovu tvoří neutrální spisovný jazyk, přičemž výrazná nespisovnost může být charakterizačním příznakem jedné postavy nebo skupiny postav. Jazyk tu bývá v hierarchii složek tvořících strukturu díla spíše zatlačen do pozadí, neutralizován.

Poslední výraznou skupinou, na kterou chceme upozornit, jsou dramata, jejichž cílem není kresba reálného prostředí v tradičním smyslu slova a která vytvářejí text jako konstrukci, jejíž vztah ke skutečnosti není přímočarý a bezprostřední. Setkává se tu drama, které si zvykáme nazývat (ne příliš přesně) absurdním, divadlo satirické, texty malých scén. I pro ně bývá základem mluvená podoba spisovného jazyka, tj. hovorová čeština, nebo slohově neutrální základ spisovného jazyka. Právě tím, že se nevážou na jeden vyhraněný a přece jen omezený nespisovný jazykový útvar, jakým přes své velké teritoriální rozšíření obecná čeština přece jen je, nezbavují se možnosti využívat obecně českých prostředků jako prvků umělecky příznakových a slohově výrazně diferenčních, kombinujíce je s prostředky knižními, s papírovou administrativní a schůzovní frazeologií, s prvky nářečními atd.

Pro doplnění obrazu, i když jen schematického a kusého, je třeba připomenout i dramata s jazykovou podobou dnes už tradiční, mohli bychom říci čapkovskou. Jejím východiskem je čeština hovorová; k nespisovným prostředkům hláskovým a tvarovým sahá autor jen ojediněle a v případech, kdy je tato podoba výrazně motivována charakterem postavy nebo situací. Zároveň však tato dramata obvykle využívají v hojné míře uvolněné syntaxe běžně mluvených projevů a nespisovného lexika a frazeologie, zvláště v jejich bohatosti expresivní.

Jen zřídkakdy máme dnes možnost setkat se s dramaty výlučně spisovnými nebo dokonce jednoznačně knižně zabarvenými. To je ale spíše výsledek tematického zaměření a omezení než fakt jazykový (máme na mysli především odklon od námětů historických).

Srovnáme-li jazykovou situaci současného dramatu s jeho podobou v období před druhou světovou válkou, vidíme, že drama je dnes mnohem komplikovanější, jazykově diferencovanější. Způsobil to i vývoj jazyka samého i změny v literární struktuře dramatu. Možnosti, mezi nimiž může autor volit, jsou rozmanitější, jazykové rejstříky, jichž může využít a jejichž prvky může kombinovat, jsou bohatší. Zvětšilo se tím ovšem i autorovo riziko – úlohu, jak jazykově ztvárnit uměleckou myšlenku, je možno řešit mnoha způsoby. Autor není vázán jednoznačnými a pevně ohraničenými jazykovými předpisy; všechny útvary národního jazyka jsou mu k dispozici. Tím se ovšem značně zvětšuje i možnost umělecké prohry a zvyšuje se odpovědnost, kterou má dramatik vůči národnímu jazyku jako kulturní hodnotě.

Původně otištěno v časopise Divadlo, květen 1967, str. 12–21.

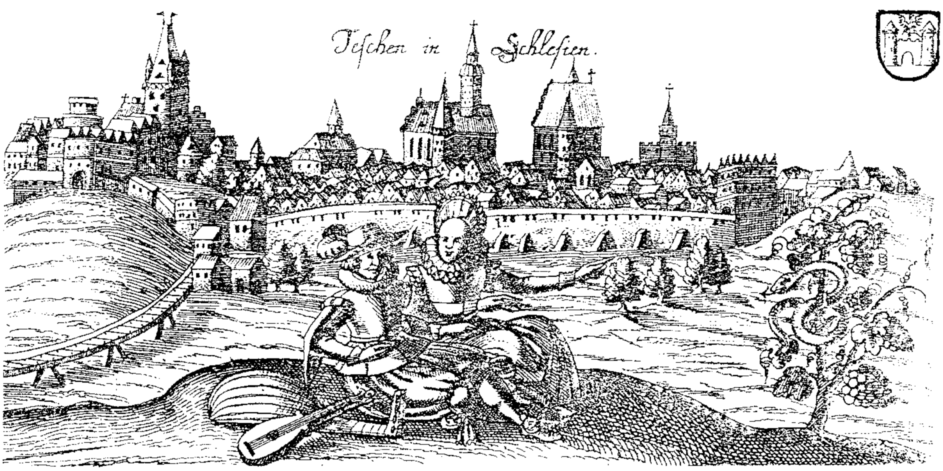
Café Avion – kavárna, která není...

O hledání ztracené atmosféry

Renata Putzlacher

V kouzelných pařížských zahradách Palais-Royal rostl v 18. století strom, kterému všichni říkali *L'Arbre de Cracovie* – strom Krakov. Bylo to místo schůzek různých novinářů, povalečů a spekulantů. Etymologie názvu této rostliny nebyla objasněna, ale říkalo se, že pochází od slovesa *craquer*, což znamená lhát, žvanit nebo pábit. Zřejmě by se tomuto botanickému *unicum* skvěle dařilo ve městě, v němž každoročně rozkvétá jiný botanický zázrak – *haquetia epipactis* čili těšíňanka. Těšínská pověst říká, že ji sem dovezli v 17. století švédští vojáci; podle literatury měli její semena přinést do Těšína rakouští vojáci generála Devagiho. Každopádně i zde se po celá staletí dobře daří stromu, který rodí plody nevšední – těšínská jablíčka.

Není proto divu, že na těchto křižovatkách pařížsko-krakovských a vídeňských asociací, u mostu, přes který vedly důležité obchodní cesty na všechny světové strany (a proto bylo toto místo nazýváno U tří mýt), byla v meziválečném období postavena nevšední polokruhová budova s ochozem – kavárna AVION. Rosalie Wiesnerová, známá těšínská židovská restauratérka, se rozhodla posta-



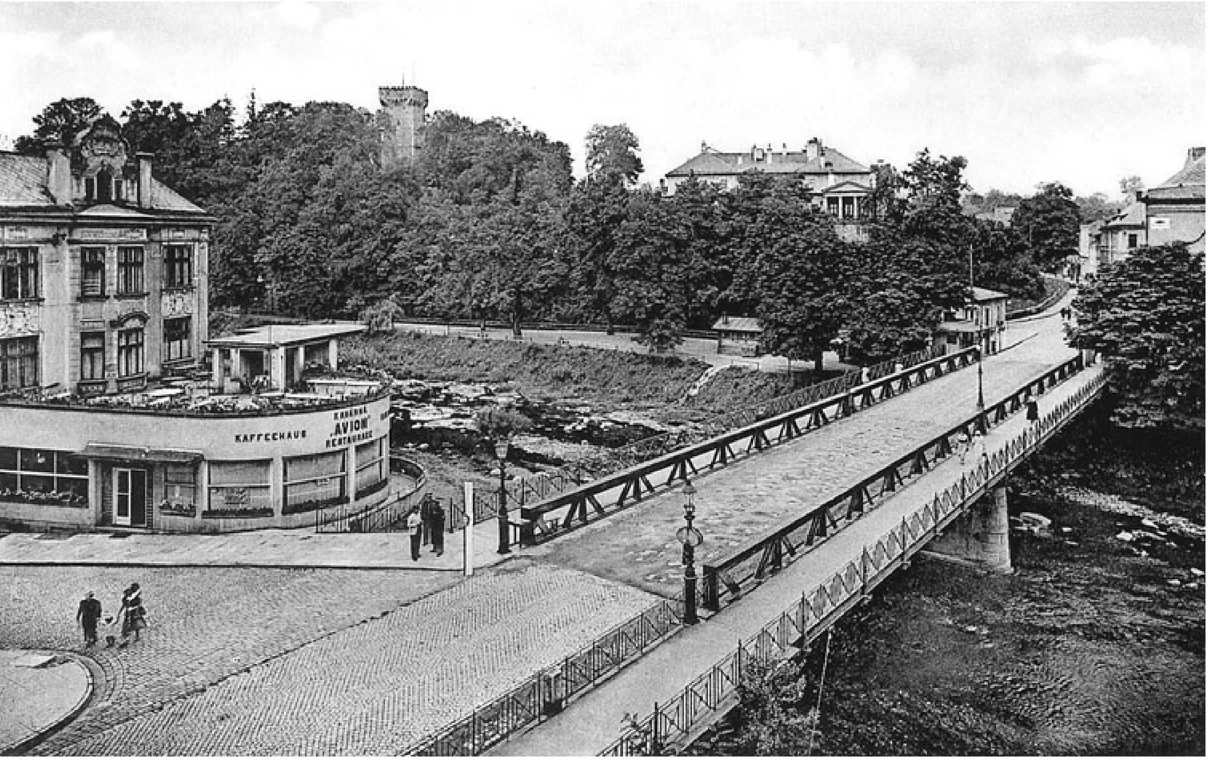
vit svůj podnik v roce 1933 a na tomto vskutku evropském funkcionalistickém objektu umístila nápisy v češtině, polštině a v němčině: Kavárna – Kawiarnia – Kaffeehaus. Kariéra tohoto efemérního podniku trvala pouhých sedm let. Prosklená budova byla totiž vážně poškozena při výbuchu mostu v září roku 1939 a pak ji Němci zabrali jako židovský majetek. Je to jeden z mnoha podobných středoevropských příběhů a pro místní patrioty má dodnes punc osobitého těšínského symbolu. Dnes na místě dávné kavárny rostou stromy, které se odrážejí v hraniční řece Olze.

Pod jedním z nich – můžeme mu říkat *L'Arbre de Cracovie* – se v roce 1996 sešli těšínští umělci, novináři a povaleči a rozhodli se vzkřísit ideu KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ. Duchovní rodiče projektu, autorka tohoto příspěvku, povoláním dramaturgyně, a písničkář Jaromír Nohavica posadili ve své virtuální kavárně u jednoho stolu své hrdiny: bláznivou Markétu a houslistu Kohna. Kohn, těšínský Ahasver, kdysi probděl na mostě u kavárny AVION celé dva dny, protože ho celníci nechtěli pustit ani do Polska, ani do mladého československého státu. Prostě nikam nepatřil. Stejně jako druhá místní hrdinka, Markéta, která jakoby žila v jiné dimenzi. *L'Arbre de Cracovie*, Markéta, Žid Kohn a těšínská jablíčka – takové byly začátky KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ. V tomto roce slaví tento efemérní projekt 7 let od svého vzniku.

A tak to dnes bude milí přátelé
v naší kavárně AVION
která není
po celý večer
vysoké se bude dotýkat nízkého
ušlechtilé padlého
ďábel anděla
muž se dotkne ženy
čeština polštiny
hudba bude střídat slovo
aby slovo bylo poté vystřídáno činem
umění se setká s neuměním
snaha s porozuměním
my s vámi
vy s námi...
(Jaromír Nohavica, historicky první úvodní slovo)

Každé město, které se chce pokládat za kulturní, má kromě institucí, které jsou nasměrovány k nejširší veřejnosti, také místa setkávání těch, kteří mají ke kultuře užší, těsnější vztah – kluby, poetické kavárny, malé scény. V roce 1996 vznikla v Těšínském divadle v Českém Těšíně – jediném divadle v České republice, které má dvě scény, českou a polskou – myšlenka pořádat v divadelní kavárně česko-polské kulturní večery. Premiérový pořad s názvem V KAVÁRNĚ AVION, KTERÁ NENÍ – W KAWIARNI AVION, KTÓREJ NIE MA, který se konal dne 23. února 1996, pojmenovali autoři podle multikulturní kavárny, která kdysi stála poblíž hraničního přechodu v Těšíně.

Od té doby se začaly konat v divadelní kavárně česko-polské literárně-hudební večery, vždy za hojné účasti dvojjazyčného publika. Zanedlouho se ke dvo-



jici autorů připojil i skladatel a hudebník Zbigniew Siwek, který napsal hudbu k básním autorky tohoto příspěvku. Mnoho skladeb této autorské dvojice, které v roce 2000 vyšly na desce kavárenských songů s názvem *Lamus*, zaznělo poprvé právě v rámci KAVÁRNY AVION. V té době začala také vznikat slavná deska Jaromíra Nohavici *Divné století*, v mnohém ovlivněná mnohonárodnostní atmosférou avionovských pořadů, jež nakonec získala i titul Deska roku 1996 v České republice.

Z ČLÁNKU DIVAČKY:

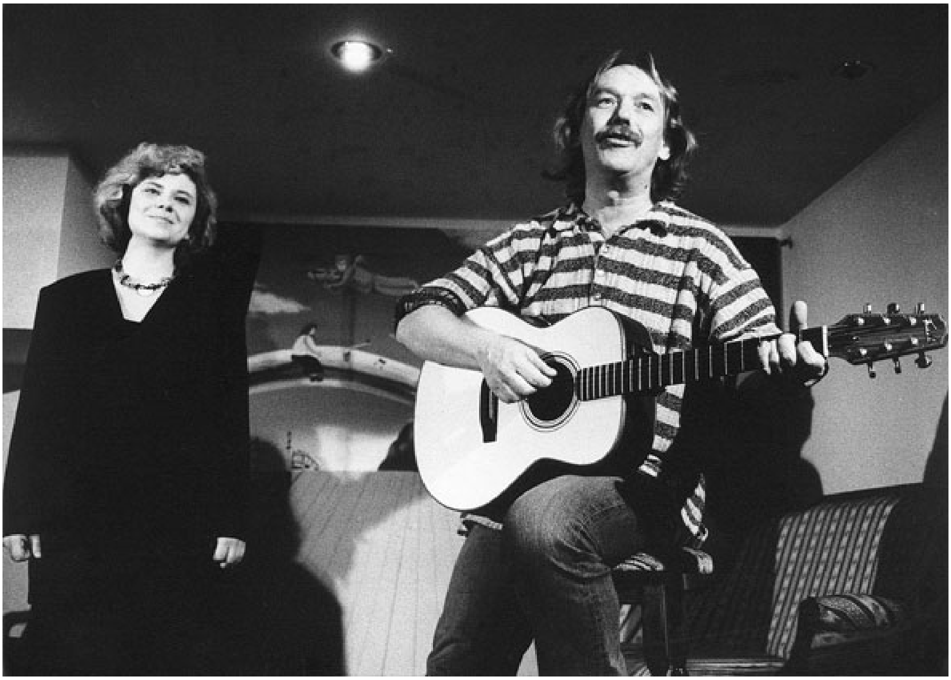
Vyrostla jsem v tomhle městě. Formovaly mě dvě kultury, které se zde střetávají (jak jemněji zní prolínají), a jazyky, které je provázejí. Mám ráda lidi. Mám ráda své město. Mám ráda to bohatství kultur, které do mě vložilo.

Mé město je výjimečné. Je výjimečné Jacky a Markétami, Januszi a Alenkami, Jaromíry a Renatami. Přáteli, kteří si rozumí právě tím prolnutím jazyků a kultur.

Ti se sešli v KAVÁRNĚ AVION, KTERÁ NENÍ. S potěšením naslouchali písním a veršům Jaromíra Nohavici a veršům a písním Renaty Putzlacher. Spolu nám objevovali legendy, mýty a krásy tohoto města. Slzeli jsme, dojati polskými verši Renaty, smáli se k slzám českým dramatům Jaromíra, kývali se v rytmu česko-polských písní obou, sledovali herce české a polské scény. A cítili se 'Těšíňáky'.

Pro škarohlídy, kteří vidí mé město ryze českýma či ryze polskýma očima, nebylo v KAVÁRNĚ AVION, KTERÁ NENÍ, místa. Ani do budoucna.

(Zdena Pašková, Těšínské noviny, 28. 2. 1996)



Renata Putzlacher a Jaromír Nohavica v KAVÁRNĚ AVION, KTERÁ NENÍ... (1996)

První programy KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ, vznikaly z přetlaku těšínského barda a pocitu nenaplnění těšínské divadelní dramaturgyně. Odkud se vzal? Nevyhnu se v té avionovské koláži osobním reflexím.Vyrůstala jsem v mnohojazyčném prostředí, v Českém Těšíně, městě podivném a schizofrenickém, o jehož obyvatelích jsem později napsala, že *se jinak modlí, hovoří jiným jazykem a ještě jiným prosí o chléb*. Četní Těšíňané mluví nářečím, ve kterém zaznívají slova ještě z dob renesančního Mikolaje Reje a císařovny Marie Terezie. Místní Češi a Poláci jezdí dodnes *zugem* z *bahnhofu* – neboť jak zpívá Jaromír Nohavica *z Těšína vyjíždí vlaky co čtvrthodinu* – do světa, který je mnohem jednoznačnější. Záleží na tom, který směr zvolí. Jen pár kroků severně od nádraží, za řekou Olzou (nebo Olší – odvěký dualismus) je země, kde se mluví polsky. Směrem na východ se blížíme k zemi, kde vládne slovenština. Směrem na západ a na jih moravskoslezské *zobáky* přestávají zázračným způsobem být krátké.

V dětství jsem nepoznala touhu zkoumat cizí mnohobarevný svět, který se rozprostíral za humny. Žila jsem v nepochopitelném, mnohoznačném světě, který se za humny stával jednoznačný. Stačilo pouze zvolit směr a rozhodnout se pro svět, se kterým bych se plně ztotožňovala. Neznám těžší úkol a dodnes volím směry. Pouze jedna věc byla vždy jistá – že jsem Slovanka. I když jsem byla od narození nordický typ a zdědila jsem příjmení po předcích od Štýrského Hradce. Během studií na polském gymnáziu v Českém Těšíně a pak na krakovské Jagellonské univerzitě jsem se začala ptát: *kde domov můj?* Je zajímavé, že v polském jazyce slovo *mateřština* zní – *język ojczysty* – jazyk otců. Můj otec se narodil v Čechách, matka v Polsku. Jazykem mých snů, představ a básní se stala polština. Mo-

je první slova byla polská, i první knihy jsem četla v polštině. Signálem, že svět není jednoznačný, byla říkanka, kterou v Polsku zná každý capart: *Kdo jsi, dítě? Malý Polák*... Do té doby na mém sídlištním hřišti vládla čeština s čertem, který *vyletěl z elektriky* a se psem, který *skákal přes oves*. A najednou ta básnička, ve které malý Polák hrdě vypráví o své lásce k vlasti, o bílém orlu, krvi a jizvách. *Kdo jsi, dítě?* S tou otázkou jsem tehdy běžela za svými rodiči, protože jsem se najednou lekla, že nikam nepatřím...

Když se dnes s odstupem času dívám na fenomén KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ, vidím, že jsme se od začátku velmi upřímně ptali sami sebe – a každý ve svém jazyce – na to, kdo jsme a kam patříme. Pro publikum, které muselo dnes a denně řešit tato dilemata ve svém malém pohraničním Babylónu, byly naše programy jistým druhem terapie. Neříkali jsme jim, jakým jazykem mají mluvit a které kulturní hodnoty volit. Byli jsme pouze sami sebou a posléze jsme se dozvěděli, že se nám časem v publiku obrátilo několik skalních nacionalistů, kteří jsou dodnes věrnými fanoušky KAVÁRNY AVION.

ÚRYVEK SCÉNÁŘE ČESKO-POLSKÉ REVUE:

Dziełucha Synek, bynbynek!

Synek Dziełucha, pielucha, nasrała se do ucha!

Muž Národnostní otázku jsme měli vyřešenou už na základní škole. O přestávkách všichni, Češi i Poláci, mluvili slezským nářečím.

Dziełucha Čech mo na řiti plech!

Synek Polok mo na dupie bolok!

Muž *(tahá Synka za ucho)* Když si vezmeš Polku, tak si mě nepřej!

Synek Polská kráva! Mlíko dává!

Dziełucha Czeski wół! Mózgu pół!

Žena *(naštvaná)* Nie baw się z nim, to zwykły nacjonalista...

Dziełucha Co???

Synek *(vyplázne jazyk)* Psińco!

Žena No, pokaż temu prymitywowi, że chodzisz do polskiej szkoły... *(V patriotickém nadšení)* Że Mickiewicz, Szopen, że Jan III. Sobieski...

Dziełucha Mama mówiła, że jak sie wydóm za Czecha, tak sie obiesi!

Žena se málem propadne studem, děti řvou, hádají se a dopalují.

Vejde Muž-úředník, má knírek, brýle, kravatu.

Úředník Fiks laudon! Co je to tu za krawal? *(Hlasitě kýchá)*

Všichni Na zdraví! Na zdrowie!

Synek *(hrdý na to, že jakž takž ovládá němčinu)* Zum wohl sein! Prosit!

Všichni se dívají s údivem a smějou se, když si Úředník utírá nos velkým kapesníkem.

Úředník Danke... Totiž dziynka!

Synek a Dziełucha utíkají. Žena a Muž si sundají šátek a klobouk. Úředník se teď ptá Renaty a Bogdana.

Úředník Odkud jste?

Renata Urodziłam się w Karwinie...a

Úředník Tady se mluví česky! Takže narozená v Karviné... Táta je horník?

Renata Tak... Ano... Jeho matka pocházela z hor...

Úředník Horník pracuje na dole, bambulo polská...

Renata Horník na dole... Tak to ne, můj táta pracuje na... *(K Bogdanovi)* Jak sie powiy... państwowa spółdzielnia rolnicza...

Bogdan Na státním statku...
Renata Na statku? Nie, tata nie jest marynarzem no i tu nie ma morza...
Úředník *(netrpělivě bručí)* Tak to bude problém... Do pieróna...
Bogdan Statek znamená polsky loď. Říká jen, že její otec není námořník, nýbrž...
Úředník Kristova noho!
Renata *(hrdě k publiku)* Już w kołysce byłam dumna z tego, że jestem Polką.
Úředník Jméno?... Miano?
Renata Renata Putzlacher.
Úředník Co? Němka?... Nebo Židovka?
Pokřižuje se kradmo, Renata také. Ticho plné obvyklé slezské rezignace.
Renata Na Śląsku nic nie jest łatwe... *(Povzdechne si)* Tady nic není snadné. V Rakousku, odkud pocházíme, Putzlacher znamená 'štístko rozesmáté'. *(Usmívá se ilustrativně. Úředník je konečně spokojený)*
Úředník Tak to sedí... Gut...
Renata Jsem taková vnučka monarchie...
Úředník se zasní a hledí na portrét císaře, Renata a Bogdan jdou k loutkám dědů.
Renata Mój prapradziadek pochodził z Grazu. Ze Štýrského Hradce...
K úředníkovi se hrne s loutkou další Slezan – Bogdan.
Bogdan A můj praděd doputoval až sem z rakouského Štýrska a pod Lysou horou ve vsi Morávka se stal hajným.
Teď Renata a Bogdan ustrnou a zírají na sebe.
Úředník Štýrsko, Štýrsko... do čerta... Nejste rodina...? *(K Bogdanovi)* Miano... E, jméno.
Bogdan Bogdan.
Úředník Co je to zase za jméno? Krucifiks! Bogdan Chmielnicki byl kozácký ataman! Copak jsi z Ukrajiny?
Tentokrát přeruší zase Renata.
Renata No tak, dzisiaj to już Ukraina... niedaleko Lwowa mój pradziadek poznał Polkę...
Úředník je unavený, neposlouchá její verzi rodinných událostí.
Úředník Bogdan jak...?
Bogdan Trojak.
Úředník Ještě že ne čtverák! Co to jsou za blbosti? Putzlacher a Trojak? V České republice? Co jste zač? *(Odplivne si)* Nějaká menšina? Němci?! Ukrajinci?! Židé?!
Bogdan se urazí a odchází.
Renata Lidé... *('polívkovsky' se posmívá Muži, který mluví česky, ale v nářečí)* Neumí česky, neumí česky...
Úředník Tak, a fertig! Herdek Frýdek–Místek...
(Renata Putzlacher, Bogdan Trojak, *Genius loci /geniusz loce?/ Slezska*)

Z článku diváka:

Češi a Poláci v Českém Těšíně se scházejí v kavárně AVION, která není... Těšínské legendy se živí, jako každé jiné, tajemnými stránkami historie nedopovězenými do konce, ale vznikají také z generačního usazování na rodné hroudě, stejně tak střípky obyčejné existence jako znamení v čase. Stavění rodného hnízda... Jednotlivé částice pravdy a představivosti dovolují přitom legendám vznikat...

Poněkud předběhnu: první kavárna se chýlila ke konci, když se Jarek Nohavica



Bogdan Trojak (2001)

rozhovořil o svém přání, aby vznikla taková těšínská knížka, která by pomáhala odčinit to, co se událo, odstraňovala ostré těšínské hroty i nepřívětivost, a tím ulehčovala život. Podíval se při tom na mne, postaršího důchodce. Souhlasil jsem s ním, řekl jsem, že určitě, že samozřejmě, ale podle mne je to úkol spíše pro jeho generaci. My starší toho pamatujeme příliš mnoho... A tak někde tady, myslím, v rámci demokratizace a občanského uvědomování se zrodila ta zvláštní věc: Kavárna, která není. Bylo o ní společně rozhodnuto, pokus o návrat v čase... fantazie... efemerida...

Café AVION stála na levém předmostí bývalého Dlouhého mostu na řece Olze. Na podezdívce z dob zájezdního hostince Osmek ze 16. století... Už dávno zde samozřejmě nestojí, nepřežila dvojí vyhození hraničního mostu do povětří. Lehká prosklená, zachovala se na fotografii s mostem, loveckým zámkem Habsburků a Piastovskou věží v pozadí. Fotografie byla pořízena z některého z oken Prochaskovy tiskárny z dob Rakouska...

Vraťte se, staré dobré časy, do Těšína – tak komentovala kavárnu v tisku mladá anglistka Ewa Katrušáková. Opakovala verš Renaty Putzlacher parafrázující píseň Andrzeje Sikorowského: Nestěhujte nám hlavní město do Krakova. Má to snad znamenat, že v těšínských domech stále přežívá, respektive doutná rakouské ovzduší našich pradědečků? Pokud ano, je to spíše recese než nostalgie. Ať tak či tak, když jsme klíči odzvonili přemíře patetických hesel, je nutno něčím vyplnit prázdnou niku v kultuře. Rozhlížíme se po světě, abychom viděli, co je zrovna módní, a tak se dostaneme i k nám domů, naše identita je v naší současnosti zakotvené v minulosti i s věkovitou aurou.

Andrzej Osęka se zamýšlí nad výstavou v krakovském Národním muzeu Halič v obrazech: Největší přitažlivost a tajemství Haliče pramení z promíšenosti národů a kultur, z toho, že zde stály vedle sebe katolické i pravoslavné kostely, synagogy a dokonce i mešity. A Těšín stál přímo na cestě – tam i zpět. Renata objevuje jeho podrobnou historii ve svém rodokmenu...

Večery v AVIONU spojovaly hned několik věcí: vedle legendární krakovské Piwnice pod Baranami (ve které se dotvářelo umění Renaty, absolventky Jagellonské univerzity) a další těšínské tradice divadelně kabaretních flirtů se širší uměleckou veřejností nad Olzou, to byl svět 'barda' Jarka Nohavici, který právě dokončoval definitivní podobu své zlaté desky Divné století. A také vzpomínky na jablunkovskou Kavárničku pod Pegasem, třineckou U Adama a sporadická setkání autorů v těšínské vinárně Balladé.

Kavárna AVION se rodila jako doprovod k Renatiným knížkám, doplňovala čtenářské zážitky o uvědomování si, že toto město skrývá mnoho tajemství, půvabná zákoutí,

má exotické klima, zajímavé osobnosti i poklady pouhým okem neviditelné. Má své konkvistadory toužící po lupu i Mohykány, kterým zůstala už jen naděje.

V Kavárně, která není, se může přihodit všechno; i to, co zůstalo pouze neuskutečněným úmyslem. Zapamatoval jsem si těch několik večerů, které se odehrály v neobyčejném návalu, účastnili se jich herci obou scén Těšínského divadla, herci ostravští, hudebníci, televizní štáby, hosté ze zahraničí, důležité osoby i obyčejný lid – tomu všemu vévodil blankyt fresky Ladislava Szpyrce na čelní stěně, na věky chagallovsky připomínající duch počátku století. Kolik je v tom snobství a kolik skutečné touhy po duševní potravě a ohřívání rukou u společného ohníčku? ptám se jednou sebe, jindy přátel, kteří sem přijíždějí z Krnova i Opavy, od Frýdku-Místku i Krakova... AVION se stal institucí! Mnoho potřeb, málo sil; poptávka od počátku převyšuje nabídku. Cožpak se opravdu podařilo trefit do černého? Tím myslím, že se potkaly dvě hvězdy s houfem satelitů. Něco mne začalo naplňovat obavami, ale co? Až přišel večer na rozloučenou.

Několikrát (21. 2., 22. 2. a 11. 4. 1996) – v rámci druhého autorského česko-polského programu V KAVÁRNĚ AVION, KTERÁ NENÍ – vyjížděly vlaky z Českého Těšína do Brna, osmnáctkrát zastavovaly, jednou kvůli vystoupení básnířky Renaty, jindy písničkáře Jaromíra Nohavici nebo jeho otce – básníka, také Jaromíra. A zpívalo se Plačte a buďte smutní, Renata odchází do Brna, ale ta aura se zdá mlhavá. Od počátku jsem se toho obával. Kavárna zatím čeká na hosty, ale vejít do ní nebo nevejít? Je to otázka nostalgie nebo hvězdné krize? Počítám však s Renatiným návratem z Brna! Vždyť kdo se už jednou pocítil Těšíňanem...

(Władysław Sikora, Alternativa nova, Opava 9/1997)

První rok působení KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ byl obdobím plným nadšení – programy se konaly v klubu Těšínského divadla každý měsíc a každý z nich byl z dramaturgického hlediska radostným hledáním kompromisu mezi očekáváním publika a představami tvůrců. Po úvodním hudebně-poetickém autorském večeru to byl večer věnovaný tvorbě nežijícího polského básníka T. Nowaka, po něm následovalo dadaistické kabaretní pásmo, pak happeningová benefice na počest umělců různých generací, kteří právě v červnu slavili své kulaté narozeniny, večer židovských písní a poezie a nakonec slavnostní křest básnické sbírky. Zajímavý byl fakt, že přes záměrně minimální reklamu a jistou elitárnost celého předsevzetí (kapacita divadelního klubu je maximálně 70 míst a přesto se sem několikrát vešlo kolem stovky diváků) diváci projevovali velký zájem o každý program, i když pochopitelně málokdo si chtěl nechat ujít pohled na Jarka Nohavicu čtoucího své básničky a monodramata. Budoucí zlomový rok měl být prověrkou atraktivity KAVÁRNY AVION.

V roce 1997 začala prudce stoupat popularita Jaromíra Nohavici, který za své *Divné století* získal prestižní Desku roku 1996 v České republice. Tím pádem mu přibylo povinností, koncertů a možností (začal nahrávat nové desky) a zdálo se, že druhý autorský pořad, kterého se zúčastnil i jeho otec, bude posledním v rámci KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ. Tím spíš, že to byl večer 'na rozloučenou' se mnou jakožto spoluautorkou celého předsevzetí. Důvodem bylo moje stěhování do Brna na dobu neurčitou. Touhle změnou jsem uzavřela jednu životní etapu. Pro mě to byla navíc i záležitost symbolická, protože první AVION, který jsem v životě poznala, byl Fuchsův hotel (a kavárna) AVION v Brně. Tady mě už v osmdesátých letech napadla souvislost obou míst a vlastně i překvapivé spojení dvou měst, Brna a Českého Těšína. Trojjazyčné nápisy na ochozu kavár-



Těšínské divertimento (2001)

ny u těšínského hraničního přechodu byly dokladem toho, že v Těšíně žili vedle sebe před válkou Češi, Poláci, Němci i Židé, a korespondovaly také s předválečným multikulturním charakterem Brna. Tady jsem pochopila to, co jsem si už dříve ověřila na vlastní kůži během pětiletého pobytu v Krakově – že odstup a stesk jsou pro tvůrce velmi přínosné, inspirující. Když se dívám na Těšín z dálky, vidím ho zbavený každodenní šedi, obalený sentimentem a v růžových barvách. V Brně jsem našla čas na reflexe a studium a také jsem začala přemýšlet o *ztraceném čase* kavárny, která není…

Francouzský filozof Gilles Deleuze ve své knize *Proust a znaky* věnuje pozornost jeho románu *Hledání ztraceného času*: *Tento čas, který odhaluje umění, tj. čas znovunalezený, přesahuje své řady a dimenze a staví se proti času rozvinutému, sukcesivnímu, jenž pomíjí a ztrácí se v obecném. Jistým předstupněm umění tak je mimovolná vzpomínka – taková, jakou je vzpomínka na Combray vyvolaná chutí koláčku. Hrdina zakouší obraz Combray tak, jak nikdy nebylo ani nemohlo být prožito, ve své 'pravdě', esenci, kterou hledá i umění.* Vzdálená od Těšína nekonečně dlouhých 200 kilometrů jsem si začala vybavovat důvěrné chutě a vůně mého slezského *Combray* a jelikož jsem vnučkou pekaře, který v mládí pekl housky a koláčky i pro návštěvníky kavárny AVION, začala jsem přemýšlet o tom, jak asi chutnaly a voněly. A rozhodla jsem se pokračovat v hledání *ztraceného času* za účasti věrného těšínského publika. KAVÁRNA AVION jakožto synonymum úniku do světa, který neexistuje, nostalgie a návratu do minulosti…

Vrátit se ještě jednou na ten most, podívat se dolů přes zábradlí na řeku Olzu a spatřit záblesk – to někdo otevřel prosklené dveře na vyhlídkovou terasu kavárny AVION. Stojím tam v šatech z krepdešínu po babičce, v moderním retro kloboučku na hlavě, nakláním se přes zábradlí a dívám se na Olzu, zatímco číšník pomalu kráčí po schodech nahoru a nese mi kávu. A dole hraje klavírista sentimentální těšínské tango, dítě

pohodilo na zem kruh a kontempluje chuť pravé italské zmrzliny. Ambiciózní promítač z kavárenského bioskopu zaníceně listuje čerstvé číslo filmové revue, v níž se vypráví o fenoménu nazývaném King Kong a o novém tanečním páru Ginger a Fred, kteří právě dobyli Ameriku. Za mými zády kráčejí dva místní pašeráci jako vystřižení z němých grotesek a někdo je napjatě sleduje skrz prosklené tabule kavárny. Jejich poslední zastavení bude u černé dřevěné budky na konci mostu; dříve právě tady první Ital v Těšíně prodával zmrzlinu, dnes je tato budka jako varovně vztyčený prst. Pozor, celní kontrola! Těšínská specialité de la maison! Tento most nespojuje, nýbrž rozděluje!

A přesto na mostě tančí páry stejně jako na mostě v Avignonu z písně Ewy Demarczyk, naší polské Juliette Gréco, a v uších kolemjdoucích se bude už provždy proplétat ten vznešený francouzský Avignon s místním židovským Avionem. A najednou slyším vzdálené cinkání tramvaje, která zmizela z tohoto města, když je rozdělili vejpůl jako narozeninový dort, a podvědomě cítím, že i já budu pálit mosty za sebou, že zmizím z tohoto města jako ta tramvaj, jako ta kavárna, jako další nepřiměřený a cizí ženský element. Efemerida. Byla a není, zbyla jen atmosféra a zapomenutá vůně...

(Renata Putzlacher, úryvek z cyklu *Pekařova vnučka*)

Vzpomínky na místa, která už neexistují, mě logicky přivedly i k lidem, kteří zmizeli z mapy Těšína. Objevila jsem je na fotografiích v albu mého dědečka a v sugestivním představení *Gympl hlupák* podle Singera, které v té době uváděla Polská scéna Těšínského divadla v režii Janusze Klimszy. Oslovilo mě to prolínání smíchu a slz, ten hořkosladký svět typický pro židovskou kulturu, který souzněl – přestože nemám židovské kořeny – i s mou tvorbou, ty dozvuky jejich těšínské existence v mém životě... Poprvé jsem si uvědomila, že jsem celé mládí protančila (jako členka folklorního souboru Olza) v bývalé synagoze na Božkově ulici a nikdo z dospělých nám neřekl, že tančíme na posvátném místě. Můj program s názvem *Prostý příběh*: *V Těšíně žil Kohn*, který jsem půl roku připravovala jako v transu, měl být mým osobitým zadostiučiněním. Věnovala jsem ho těm JINÝM a už neexistujícím obyvatelům Těšína. Bylo to sedmnácté setkání v KAVÁRNĚ AVION, KTERÁ NENÍ, opět dvojjazyčné, jenže tentokrát v polštině a v jidiš. Program, v němž dostali příležitost především herci, byl rozdělen podle židovského kalendáře na nejvýznamnější výročí a ty v textech i melodiích proplétal stesk, láska, smutek i humor. Atmosféru pomáhala dotvořit kapela Kamraci, která se na tento jediný večer přejmenovala na Jidele. Byla to nezapomenutelná setkání – začínali jsme vždy o šábesu – a mí vrstevníci je chápali jako osobitý manifest naší obelhávané generace, dorůstající v šedivém období normalizace.

Druhou srdeční záležitostí byl program, který měl navazovat na první benefici na počest umělců narozených v červnu. Můj nejstarší přítel, spisovatel Wieslaw Adam Berger, se svých narozenin nedožil, a tak jsem poprvé v dějinách KAVÁRNY AVION napsala scénář, který nebyl volným literárně-hudebním pásmem, ale divadelním představením. Měli jsme s Adamem společné kořeny, spletité a mnohonárodnostní, spojovaly nás i takové nemoderní vlastnosti jako tolerance a láska k bližnímu. Dalo by se říct, že jsme vedli literární dialog, a já se cítím být v symbolickém smyslu jeho pokračovatelkou – idea mnohonárodnostního AVIONU je toho dokladem.

S ohledem na omezený počet míst si naši hosté vždy museli rezervovat vstupenky – a ne na všechny se vždycky dostalo. Totéž by se určitě stalo v případě večera věnovaného W. A. Bergerovi, a tak se poprvé celá akce přemístila do



Těšínské divertimento. Polsko-česko-slovenská revue u příležitosti 5. narozenin CAFÉ AVION na scéně Těšínského divadla (2001)

prostorné Galerie Půda. Našli jsme opravdu ideální místo, protože se děj *Knihy o neumírání* odehrává na půdě plné vzpomínek a rekvizit. Mnohogenerační a multikulturní bylo i publikum, v němž nechyběli diváci z Norimberka, Antverp a Neapole: Adam totiž dovedl oslovit lidi nezávisle na jejich věku. Helga Bergerová, Adamova manželka, malovala a kreslila vše, o čem její muž psal, a její obrazy, které jsme rozmístili na Půdě, krásně spoludotvářely celou atmosféru vzpomínkového večera.

Narodila jsem se tady, ale učili mě jazyku,
který užívali támhleti. Četli mi básně
národního básníka, jenž žil ještě někde jinde.
Přizpůsobovali moji vnitrozemskou fantazii
od moře k moři. Když jsem poklesla na duchu
zpívali mi o Bonapartovi, který jakoby nám dal
příklad. Nic v mém životě nebylo
nešablonovité. Možná že jenom žargon,
jenž jsem užívala. A haličský genetický kód.

Když se mě ptali na identitu, byla jsem si jista
jenom svým pohlavím. Ačkoliv mi nejednou říkali,
že jsem správný chlapík. Barva kůže
se mi také měnila v závislosti na ročním období.
Rovněž v trapných situacích, takže
docela často. Vždy jsem se cítila v půli cesty.
Vytržena ze souvislostí. Sama sobě do páru,
vorařem i vorem. Po dlouhé věky
v národním formalínu. V duchu snící
o poklidných vodách.
(Renata Putzlacher, báseň *Vytržena ze souvislostí*)

AVION není jenom divadelní kavárna se stálým repertoárem, ale sdružuje i partu lidí, kteří mají rádi poezii, hudbu a humor. Proto jsme se rozhodli ji v roce 2000 institucionalizovat. Tak vzniklo česko-polské umělecké sdružení Spolek-Towarzystwo AVION a pod touto hlavičkou jsme založili i literární edici. Ve stejném roce jsme vydali spolu s hudebním skladatelem Zbyszkem Siwkem první desku našich písní s názvem *Lamus*. Polsky je to název pro druh vetešnictví, ale nebránili jsme se francouzským asociacím (*la muse* – múza, *la musique* – hudba, noty). Písně z této desky zazněly také v několika rozhlasových a televizních pořadech. V roce 2000 jsme poprvé hostovali v brněnském Divadle Husa na provázku, potom přišla řada na Divadlo Na zábradlí a Polsko. Mezitím jsme uvedli i několik hudebně-poetických představení na velké scéně Těšínského divadla a neklidný a neposedný duch nám velel vyzkoušet si různé prostory tohoto stánku umění. Také jsme začali existovat ve virtuální podobě na stránkách www.avion.tesinsko.cz. KAVÁRNA AVION, KTERÁ NENÍ se přes svůj efemérní charakter stala nedílnou součástí kulturního dění na Těšínsku i mimo ně.

Z článku diváka:

Po pěti letech – u příležitosti narozenin KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ – musela její ‘duchovní matka’ a pořadatelka Renata Putzlacher (druhý z rodičů – Jaromír Nohavica – poslal omluvný dopis ze studia v Jablonci, kde právě nahrával svoji novou desku) pro velký zájem diváků objednat velký sál Těšínského divadla. I ten byl v neděli beznadějně vyprodán.

Narozeninový večer plný vzpomínek na dávný Těšín byl úchvatný. Jako pokaždé nás oslovila nejen nostalgie, ale především duch tolerance. Kromě českých, polských, židovských a německých akcentů se zde poprvé – díky členům souboru Teatro Tatro z Nitry – objevily i slovenské prvky.

Cesta do hlubin světových dějin v lokálním měřítku začala obrázkem o tom, jak Bůh stvořil svět a posléze i Těšín za nezbytné asistence legendárních tří bratří: Lecha, Čecha a Slováka, ke kterým se přidružila i … sestra Těšíňanka. A tak se pochopitelně všichni těšili ze setkání a pak začali stavět místní babylónskou Piastovskou věž až do nebe a Bůh jim pomíchal jazyky… O tom, že když se chce, tak i různé jazyky nemusejí být překážkou, dokazovaly další body programu. A bylo v představení s názvem Těšínské divertimento hodně skvělé hudby, textů a tanečních kreací, na scéně se objevili další legendární hrdinové: Žid-houslista Kohn a bláznivá Markéta zametající ulice, potulní kejklíři i flašinetář…

A to všechno v polštině, češtině, slovenštině a jidiš – krásně a bez problémů. Pro-



Renata Putzlacher
a Jerzy Kronhold
(2002)

tože na závěr nám vypravěč řekl: „Teď jdeme společně do Evropy, později se nám otevře celý svět a všichni se jednou sejdeme v nebi – divadelním nebi...“

(Jacek Sikora, *Na scéně vládla nostalgie a duch tolerance*, Glos Ludu 2001)

ÚRYVEK SCÉNÁŘE ČESKO-POLSKO-SLOVENSKÉ REVUE:

Kronikář (*už nepíše brkem, je moderní a má notebook)* Míjejí staletí, mění se lidé i města, ale láska a sentiment jsou nesmrtelné...

Přichází mladý AVION s batůžkem na zádech.

Avion A nakonec se mladý Avion-kosmopolita vrátil do svého města a všichni zdejší Češi, Poláci a Slováci se přestali hádat a vybíjet si navzájem okna. A všichni se tak těšili ve městě...

Zase vidíme šťastné tři bratry a jednu sestru, pak Žida a Rusa.

Čech ... Těšín.

Polka ... Cieszyn.

Žid ... Teschen.

Slovák ... Těšín.

Rus přijde ke Slovákovi s úsměvem.

Rus Nu... možet byť Tješin...

Kronikář ... až se rozhodli zlomit tu proklatou místní rekvizitu – hraniční závoru.

Pánbožko *(k publiku)* A tak by to malo byť, vy moji malí nacionalisti. Veď takých som vás stvoril predtým, než ste postavili tu prekľatú Babylónskú vež...

Žid Pálení mostů za sebou, lámání hraničních závor... Jsme jenom obyčejní lidé a ty jsi starý, unavený Bůh mnoha tváří...

Pánbožko Hej, je to tak, moj milý Kohn... Daš si hlt ambrózie?

Pijí borovičku, jiní už rozložili na části závoru, na rozcestníku je nápis Evropa.

Kronikář A od té doby si všichni spokojeně žili v Těšíně a pak se společně vrátili do Evropy... a po smrti se sešli v divadelním nebi...

(Renata Putzlacher, *Těšínské divertimento*)

Těší mě, že se v Čechách i na Moravě po dlouhé době začíná mluvit o *geniu loci* Slezska, o jeho magické atmosféře. Určitě má na tom velké zásluhy básník Bogdan Trojak, spoluzakladatel Welesu a autor slavné bítovské přednášky zabývající se touto otázkou. Po dlouhou dobu byla totiž jinakost Slezska spojována se socrealistickým archetypem havíře, který se pomalu stával karikaturním. Je pravda, že my Slezané, navíc polské národnosti, jsme jiní, mě navíc prozrazuje můj polský přízvuk, což zase Češi neznalí mé životní situace přisuzují naší místní specialitě, čili tzv. *krátkému zobáku*. Což sedí, protože jsem v Těšíně, v obchodech i na ulici, spisovnou češtinu málokdy slyšela. Tam většina lidí mluví slezským nářečím, podivnou směsicí několika jazyků. Tím nářečím se také běžně dorozumíváme s Bogdanem i v českém prostředí, což na naše kamarády působí komickým dojmem, ale pro nás je to něco jako poznávací znamení, jako řeč našich předků – posledních Mohykánů.

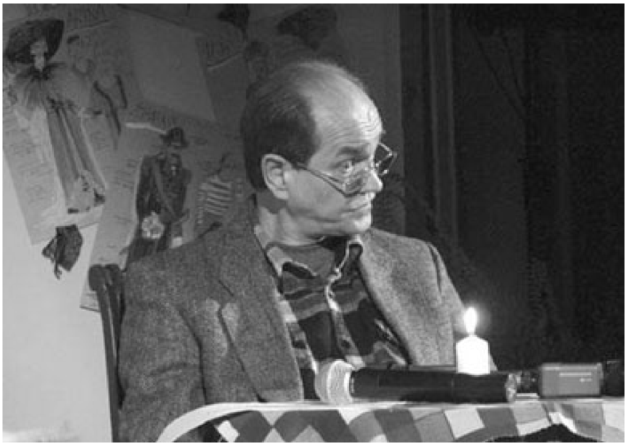
Proto jsme spolu připravili ‘na objednávku’ instruktážní hudebně–poetickou revue *Genius loci (Geniusz loce?) Slezska* pro Čechy a Moravany, kteří často vůbec nechápou spletitou historii a současné problémy Těšínského Slezska, kromě stereotypů týkajících se hraničního přechodu, vodky a místních pašeráků. Co jsme mohli předvést brněnskému a pražskému publiku v Divadle Husa na provázku a v Divadle Na zábradlí? Snad jen neopakovatelné slezské fyziognomie, divný dialekt, dojemné písně, a spolu s kamarády herci a hudebníky jsme prezentovali i příslovečnou slezskou pracovitost s celou její filosofií... Ostatně na naši slezskou alkoholickou specialitu *miodulu*, kterou jsme vlastnoručně namíchali podle tajné receptury, tam vzpomínají dodnes.

Z článku diváka:

Bruno Schulz ve své knížce Skořicové krámy nechává vystupovat manekýny a zjevení z časů svého dětství jako neskutečně půvabné poetické obrazy, které se však nebrání jemné ironii. Každou větou své prózy ohmatává tajemno svého vnitřního světa.

Když se díváte na KAVÁRNU AVION jakožto člověk, který není tak úzce spjat s regionem Těšínského Slezska jako tvůrci pořadu Renata Putzlacher a Bogdan Trojak, vidíte ‘skořicové krámy’ tohoto regionu, rozžité v bizarních postavičkách v rozličných časech. Zjevují se tu pekaři, vendrynští gymnasté, letci, učitelé, v prostoru ztracení židé i lidé zdánlivě bezprizorní, jako děd s rybou, lidé stojící jako ukazatelé cesty stále na jednom místě a další a další. Ta jejich ulice se Skořicovými krámy však má podobu mapy celého Slezska, ve tvaru duše ryby. Máte pocit, že hledání ztraceného času se nedotýká jenom času, kam sahají naše životy, ale daleko dozadu, do času dědečků a pradědečků; je to čas předaný vzpomínkami, dětskými otázkami a dětskýma očima viděný. Ale ten harmonický sentiment, který se Renatě Putzlacher i Bogdanu Trojakovi před očima zjevuje, je naštěstí ironicky rozbíjen skutečností, vědomím, že si nelze idylu vysnívat falešně.

Volně propojená revue Genius loci (geniusz loce?) Slezska volně přechází z češtiny do polštiny, chvíli se uhnízdí v němčině či v jidiš, jako by se nechumelilo. Svoboda pohybu letce – aviatika, který si v prostoru Slezska zcela svobodně obhlíží to, co jej zajímá – je touž svobodou jako svoboda stěhování se v čase a dokonce i v jazyce. Autoři se v křehce tkaném příběhu zhmotňují jakožto dvě postavy divadla a bojují svým ‘divadlem’ o svou vlastní identitu, o svou národní identitu, lidskou identitu. Lehce a ironicky se vysmívají žabomyším válkám o to, kým jsou (zda Poláci, Češi, Ukrajinci či kdo vlastně), aby nakonec zjistili, že hlavně a především lidé, lidé, jimž jejich genius místa lítá v duších i tehdy,



Ryszard Malinowski (2002)

když jsou měsíce a měsíce odtrženi od tohoto regionu, že tento létající genius je nikdy nemůže opustit.

Herci i muzikanti přijali ten mozaikovitý svět představení jako neopakovatelný happening. Tím se vymyká KAVÁRNA AVION běžné produkci, na scéně se sejdou i lidé z více profesí (hudebníci, herci, básníci) stejně samozřejmě, jako se za starého Rakouska, v představení takřka mýtického, potkávali lidé více národností. Neopakovatelnost setkání je důležitější než dokonalost divadelního tvaru. Kouzlo neopakovatelnosti je životem uvnitř KAVÁRNY AVION, který neustále plní sál Těšínského divadla takřka do posledního místečka.

Po takovém představení se snad každý musí zatoulat v myšlenkách nad svým géniem místa, nad prostorem, který patří k jeho životu. Jsou lidé na téhle planetě, kteří byli z prostoru svého génia loci násilně vyhnáni. Tito bezprizorní nejsou nacionalisté, jen najednou neví, kam se svým tělem, když duší stejně vždy zůstanou tam, odkud bylo jejich tělo vytlačeno. To představení na tyto lidi jakoby neukazovalo, vůbec o nich nemluví. A přesto si je uvědomíme, snad právě díky harmonii představení, která těmto lidem připraveným o vlastní genius loci chybí.

(Vladimír Fekar, *Skořicové krámy Bogdana Trojaka a Renaty Putzlacher*, ATD č. 3/2001)

ÚRYVEK SCÉNÁŘE ČESKO-POLSKÉ REVUE:

Bogdan Je možno postihnout genia Slezska, jeho duši, najít jeho básníky?

Renata A Śląsk Cieszyński, nad którym góruje stara cieszyńska Wieża Piastowska… Cieszyn… Czy jest się w ogóle z czego cieszyć?

Bogdan Lze vůbec setrvat v kraji, jenž je na první pohled tak nehostinný a nepoetický?

Renata Czy można zakotwiczyć korzenie w tej ziemi?

Bogdan O tomto podivném Slezsku, o jeho atmosféře, o jeho géniích a bláznech budeme dnes básnit, vyprávět a zpívat.

Žid Jo… Další směs slezských stereotypů…

Dziełucha Stereo… co??

Žid No že Češi jsou líní a zbabělí…

Lotnik … że Polacy piją i się biją…

Baba ... że wszyscy Ślónzocy sóm gupi a wszyscy sóm hawiyrze...
Žid Ano, a že Židé pijí krev nebohých křesťanských dětí...
Baba Promiň, bez urážky, ale ty nám fakt poslední dobou piješ krev.
Žid Prosím?!?!
Dziełucha No... ty jsi takový... jaksi... jiný... Že??
Synek Jo...
Žid To je teda typicky slezská úroveň... *(Odchází otřesen)*
Baba No tak marne, Evropa to ještě není!
(Renata Putzlacher, Bogdan Trojak, *Genius loci /geniusz loce?/ Slezska*)

Po několika únavných (z organizačního hlediska) davových akcích v rámci KAVÁRNY AVION na velké scéně Těšínského divadla jsme se v roce 2001 vrátili do obnovené divadelní galerie. Byl to úlevný návrat do oněch komorních prostor, kde si opět mohli diváci vypít při poetickém pořadu svou kávu. Pro začátek jsme spolu s dramaturgem České scény Těšínského divadla Vladimírem Fekarem napsali dvě monodramata – *Yoyo aneb večer s...* a *Já Margot* – pro herečky obou scén, české i polské. Přínosem a dramaturgickou novinkou byla předpremiérová projekce televizního dokumentu *Šumný Těšín* a beseda s jeho tvůrci, Davidem Vávrou a Radovanem Lipusem, který je navíc naším krajanem. Při této příležitosti vznikla myšlenka vydání druhého hudebního nosiče s názvem *Těšínské divertimento*, neboť během sedmi let působení KAVÁRNY AVION jsme s hudebním skladatelem Zbyszkem Siwkem napsali mnoho původních skladeb a textů, věnovaných Těšínu. Za připomenutí stojí také večer s názvem *Malé vlasti Renaty, Jerzego, Petra a Bogdana*, připravený v rámci II. festivalu moravskoslezských divadel v Těšínském divadle. U jednoho stolu si česky a polsky povídali a četli moravskoslezští tvůrci: Jerzy Kronhold (toho času konzul v Bratislavě), Petr Hruška z Ostravy a Bogdan Trojak (nyní žijící v Pařezovicích u Vyškova).

Během četby studie těšínského historika Janusze Spyry *Kavárna Avion a její předchůdci* jsem spočítala, že v tomto roce uplyne 70 let od vzniku tohoto efemérního podniku. Efemérního, protože jeho kariéra trvala pouhých 7 let. Stejně dlouhou dobu – od roku 1996 – se potkáváme s diváky v rámci KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ. A tak vznikl festival s názvem AVION FEST. *70+7? Tak jest!* Musím podotknout, že podtitul naší akce v náhlém hnutí mysli napsal na ubrousku v brněnské Café Steiner Radovan Lipus, který studuje fenomén kaváren řadu let. Radovan se účastnil festivalu jako expert a také autor půvabného pořadu *Stesk kavárenského povaleče*, pojednávajícího o vzniku a historii evropských kaváren.

Když jsem sestavovala kalendárium roku 1933, byl pro mě zarážející už samotný začátek: v době, kdy se v Německu dostala k moci Hitlerova nacistická strana, těšínská židovská restauratérka Rosalie Wiesnerová otevírá novou kavárnu–restauraci AVION. Je to filmový začátek a zároveň mi v uších zní závěr písně *Těšínská* od Jarka Nohavici: *ještě že člověk nikdy neví, co ho čeká...*

Z PROSLOVU DIVÁKA:

Těšín je karnevalové město a věci, které jsou viditelné, jsou jenom jakousi zástěrkou nebo kostýmem věcí, které jsou skryté, tajné a utajené. Nemusíme chodit daleko pro příklady: víme, že tady na Starém trhu stávala po staletí soška, o které se mysle-



Publikum KAVÁRNY AVION (AVION FEST 2003)

lo, že je to nějaká bezcenná barevná soška z XIX. století, až se z ní vyklubala gotická parléřovská madona, víme, že tady byl na Zámeckém návrší klasicistický pavilón, který v sobě ukrýval románskou rotundu, víme, že tady je spousta turistů, kteří se tváří jako turisté, ale jsou tady vlastně za úplně jiným účelem a přenášejí různé divné předměty ze strany na stranu.

Těšín je karnevalové město, ale my nevíme přesně, na kterém břehu řeky Olzy je to jeviště, která strana je zákulisí, protože ty mosty jsou jednosměrné, jedním se jde tam a druhým zpátky a nikdo vlastně neví, kde je šatna, kde je jeviště, kde je scéna a kde je garderoba. A ta řeka mezi tím klidně teče a myslí si svoje. Součástí toho karnevalu je i Studna tří bratří, o které všichni víme, že se u ní reálně žádní tři bratři nikdy nesešli. Ale ten příběh je tak krásný a ta studna je tak malebná a ten litinový altánek je tak půvabný, že to stojí za všechna fakta a za všechnu historii...

(Radovan Lipus, z proslovu předneseného 29. března 2003 v rámci AVION FESTU)

Od roku 1996 se konalo v rámci KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ v Těšínském divadle a na zájezdních představeních kolem čtyřiceti večerů. KAVÁRNA AVION pokračuje dodnes na přání stejně zanícených aktérů a diváků, lidí se stejnou krevní skupinou a pozitivní energií. Každý ze zdejších diváků je mnohojazyčný a naše pořady jim umožňují, aby byli hrdí na to, že rozumějí najednou třem i více jazykům.

Není to každodenní kavárna. Bojíme se trochu zevšednění – kdybychom ji dělali příliš často, ztratila by onen punc výjimečnosti. Lidé se často ptají, zda mi nechybí její skutečná budova. Velmi mi schází ono místo kavárny s duší, a proto připravuji nový pořad o dávných těšínských osvěžovnách. Z Krakova, města mých studií, jsem si přivezla ideu uměleckých kaváren, které tam fungují velmi úspěšně dodnes. Každý pořádný krakovský kavárenský povaleč začíná svůj den

v jednom z těchto kouzelných podniků a troufám si říct, že existuje propastný rozdíl mezi ranní nirvánou v kavárně a třeba v nádražním bufetu. Ti, kteří ho nevnímají, nepochopí ani ideu KAVÁRNY AVION, KTERÁ NENÍ.

Těšínské lokály ztratily svou meziválečnou jedinečnost, jsou neosobní, jeden jako druhý. Je to přirozeně škoda. Někdy mám pocit, že bych byla dobrá dramaturgyně–restauratérka. Vím, jak by moje poetická kavárna měla vypadat, jaké by měla mít menu a program. Celé moje působení je vlastně jakýmsi proustovským hledáním její ztracené atmosféry. Někteří nadšenci sní o konkretizaci CAFÉ AVION; kdysi dávno jsme s Jarkem Nohavicou přemýšleli o tom, jak by se vyjímala na svém dávném místě u hraničního mostu. Ale mě více oslovuje nostalgie, pocity a vůně. Střet poezie s realitou bývá mnohdy krutý, takže kdyby v mé vysněné kavárně u mostu vysedávali pašeráci a různí podivní patroni, chápala bych to jako sebevraždu krásné ideje. Proto je mi bližší vize spisovatelky Lenky Reinerové, autorky nostalgické *Kavárny nad Prahou*:

Kdesi v tajemném modrošerém oparu, nad kupolemi pokrytými měděnkou a strohými kostelními věžemi existuje, jak se mi zdá, kavárna s mnoha stolky a od každého z nich je vidět dolů, na naše město, a ti nahoře odtamtud také shlížejí, skoro všichni tady kdysi žili. Tu a tam odkládají Nebeský deník a ze svého místa ve vzdušné kavárně mě pozorují...

Není to vlastně také o vzdušné KAVÁRNĚ AVION, která není?

Broadway mezi komerčním a neziskovým sektorem

1. Historie

Veronika Bednářová

Úvod

První část této dvoudílné práce popisuje prolínání ziskové (ryze newyorské) a nonprofitní (americké) divadelní sféry. Kapitola *Základní informace* stručně osvětlí kulturní prostředí, které ovlivňuje americká komerční i nezisková divadla a mechanismus jejich nutné spolupráce. Část *Historie* pak popíše několik miniaturních případových studií, které měly zásadní vliv na současné personální, právní i finanční prostředí amerického divadelního managementu. To se vyznačuje velmi specifickým systémem takzvaných 'přesunů' (transfers) činoherních inscenací, které byly nazkoušeny v nekomerčním prostředí, posléze koupeny, přeobsazeny a přestěhovány na Broadway.[1] Daný systém není využitelný v evropském systému fungování divadel, jak jej známe my, je ale poučný svou bezbřehou manažerskou kreativitou. Zachraňuje totiž současné americké divadlo, které by bez symbiózy ziskového a neziskového sektoru nemohlo existovat. Jako prameny používám monografie, publikace, projevy z konferencí, kulturní sekce novin i časopisů a soukromá interview, která jsem natočila v roce 2001 v New Yorku.

Základní informace

„Alternativní divadlo je divadlo, které vždycky stálo proti Broadwayi. Chceme ji zničit. Už teď je ničena. V podstatě umírá a to je dobře,“[2] řekl Julian Beck, spoluzakladatel legendární off-broadwayské skupiny Living Theatre v roce 1974 na První americké konferenci o divadle v univerzitním městečku Princeton, New Jersey, když seděl mezi dvěma sty padesáti divadelními producenty a řediteli neziskových divadel. Cílem konference bylo, poprvé v historii, setkání vůdčích osobností ziskových, regionálních a experimentálních divadel, zástupců nadací i státu. Situace byla tehdy, jak je z citátu patrné, dramatická. V té době to bylo komerční divadlo, které zoufale bojovalo s nedostatkem financí pro činoherní inscenace a především s nedostatkem her samotných. Naopak, nezisková divadla dostávala v těch časech – zejména od NEA (Národního nadačního fondu pro umění) a dvou obrovských nadací, Fordovy a Rockefellerovy – slušnou dávku dotací.[3] Tato divadla (mnoho z nich bylo v té době experimentálních) byla tudíž méně závislá na výnosech ze vstupného, na individuálních dárcích i dalších drobnějších zdrojích peněžitých příspěvků. Byla to zlatá doba, kdy stát a bohaté nadace financovaly nezisková divadla decentním balíkem peněz, takže se experimentátoři nemuseli starat o fundraising s naléhavostí rovnající se boji o život a neúnavně schraňovat peníze ze stovek drobounkých grantů (tak je tomu dnes). Nelze také pominout, že šedesátá a sedmdesátá léta minulého století byla nepoměrně radikálnější nejen z hlediska uměleckého, ale hlavně politického. Vždyť celá ne-

zisková sféra, berte to levičácky jak chcete, v podstatě vznikla na znamení přímého odporu proti broadwayským strukturám.[4]

V současné době je situace v americkém divadelnictví mnohem dospělejší, postavená na ryze pragmatickém hesle: 'dej mi – ber si'. Broadwayští producenti jsou zcela závislí na neziskových divadlech, protože inscenovat novou činohru na Broadwayi je finančně neuskutečnitelné, jinými slovy, bez neziskových divadel by dnes na Broadwayi neexistovala činohra a značně umenšen by byl i počet muzikálů.[5] Podle Oscara Brocketta se během devadesátých let stala hlavním domovem pro mluvené drama nonprofitní off-Broadway a off-off-Broadway. Mezi léty 1990–2000 uvedlo třicet pět broadwayských domů v průměru třicet inscenací ročně (v sedmdesátých letech jich bylo něco mezi padesáti a šedesáti). Jen deset procent z těch třiceti vzniklo na Broadwayi jako komerční inscenace; zbytek – devadesát procent – se zrodilo v neziskových divadlech. Hodně z těchto show vyšlo také z prostředí nonprofitních divadel britských.[6]

Úspěchů je v současné spolupráci ziskového a neziskového sektoru víc než ztrát. I nezisková divadla hrají totiž v Americe seriálově – inscenaci stahují z repertoáru zhruba po šesti týdnech, jsou závislá na předplatitelích, takže inscenaci stáhnout musí, i když je úspěšně vyprodána. Když se poté přestěhuje do komerčního domu místo toho, aby šla do stoupy, vidí ji mnohem víc diváků. A tak vydělají obě strany. Je ale zajímavé podívat se na turbulentní, dramatický a konfliktní vývoj posledních pětatřiceti let.

Historie

Léta šedesátá

Gordon Davidson, v roce 1967 zakladatel slavného neziskového Mark Taper Forum v Los Angeles, popisuje začátek šedesátých let skepticky. Tvrdí, že oblastní divadla uvedla obvykle za sezonu jednoho G. B. Shawa, jednoho T. Williamse, jednoho A. Millera a jednoho W. Shakespeara.[7] Situace se ovšem změnila v druhé polovině let šedesátých. Nový materiál – nové divadelní hry – vyrostly jako houby po dešti, což byla první podmínka pro to, aby začala spolupráce mezi komerčními a neziskovými divadelníky.

Jednou z prvních inscenací, která se přestěhovala z oblastního divadla (tato divadla jsou sdružena v organizaci LORT[8]) na Broadway, byla *Velká bílá touha.* Arena Stage ve Washingtonu, DC, byla repertoárovým divadlem (další důkaz radikální alternativy k broadwayským kusovkám) a hra Howarda Sacklera *Velká bílá touha* měla premiéru v roce 1967. Obsazení do hry byli mimo jiné místní herci, nečlenové odborů, kteří tudíž stáli méně peněz; přesto bylo už před začátkem zkoušení jasné, že na nové inscenaci prodělá Arena Stage 50 000 dolarů.[9] *Velká bílá touha* však měla tak obrovský úspěch, že se na Broadwayi hrála hned v roce 1968. Herman Levin, který tuto hru z oblasti na Broadway přestěhoval, ovšem Arenu Stage zcela vynechal ve smluvním kontraktu; a tak Arena nedostala ani dolar ze společného výdělku. *„Neprosila jsem se tehdy o žádná procenta ze zisku,"* vzpomíná dnes bývalá umělecká ředitelka Areny Zelda Fichandlerová, *„protože mě to prostě nenapadlo."*[10] Později se paní Fichandlerová pokusila soudit o velký, zcela ušlý zisk. Neexistovala však tehdy žádná právní zkušenost: Arena Stage svůj případ prohrála na celé čáře.

Léta sedmdesátá

Kauza Arena Stage se stala odstrašujícím případem pro všechna další oblastní nezisková divadla, vržená do spárů broadwayských vlčáků. Legendární divadelní 'producent' (tento termín se v neziskovém sektoru v angličtině nepoužívá) a geniální provazochodec na neostré hranici mezi ziskem a neziskem Joe Papp, ředitel off-broadwayského divadla Public Theater, si například vyhádal zcela jiný model. Díky němu pak krásně financoval svůj každoroční projekt Newyorských shakespearovských slavností (New York Shakespeare Festival). Muzikál *Chorus Line* byl v roce 1975 – bez velké pompy – uvedený právě v tomto off-broadwayském divadle (Shakespearovské slavnos-

ti byly jeho letní ‘odnoží’) a vznikal tehdy zcela netradičním, novátorským způsobem – formou autorské dílny. Muzikálový materiál *Chorus Line* měl tedy dost času, aby se v poklidném neziskovém prostředí vyzkoušel, přezkoušel, několikrát přepsal, změnil: a to všechno bez tlaku platících diváků.[11] *Chorus Line* vznikl jako experimentální tvůrčí dílna, povedl se a díky tomu se stal věčným snem všech amerických neziskových divadelníků.[12] Joe Papp vytvořil zcela nový systém samo-produkování muzikálu na Broadwayi. Pěkně dopředu si vyžádal stabilní autorský honorář, který se pak patnáct let (1975-1990) vracel do aktiv (movitého majetku) jeho nonprofitní organizace.[13]

Jak si ale správně všimly noviny ze San Diega, *Chorus Line* se z Public Theatru přestěhovalo na Broadway v roce 1975, kdy byly náklady na přesuny proti dnešním desetinové. Proto nebyl tehdy pro pana Mertze, patrona, kamaráda a mecenáše Public Theatru, problém vytáhnout z kapsy čtvrt milionu dolarů a zaplatit tak všechny náklady na přenos muzikálu na Broadway. Tím se téměř vyloučila účast broadwayských producentů. Tento čtvrtmilionový dar pana Mertze znamenal, že *„všechen rozdíl příjmů a výdajů, tedy profit, byl od té doby ukládán do nadačního fondu, ze kterého byly financovány Newyorské shakespearovské slavnosti.“*[14] *Chorus Line* vydělal čtyřicet milionů dolarů a učinil tak Public Theater na mnoho let nejbohatší nonprofitní organizací v Americe.[15] Je tu problém: 250 tisíc dolarů (dnes by to bylo 2,5 milionu) už dnes z kapes nikdo netahá. Ovšem Shakespearovské slavnosti se v New Yorku konají dodnes: celé léto si mohou Newyorčané užívat dvě skvěle obsazené inscenace Shakespearových her (Al Pacino, Meryl Streepová), a to pozor, zadarmo! Idealistický sen Joe Pappa, rodáka z chudé brooklynské čtvrti, zůstal tak naplněn i po jeho smrti: i Newyorčan bezdomovec může vystát celodenní frontu a užít si Shakespearových veršů v plenéru Centrálního parku.

O dva roky později (1977), píše se v profilové knize o kvalitním neziskovém divadle Manhattan Theatre Club (MTC), přeneslo toto divadlo svůj první muzikálový hit *Ain’t Misbehavin’* na Broadway. Divadlo tím okamžitě ztratilo část příjmů od soukromých dárců, kteří si mysleli, že MTC už prostě nepotřebuje peníze: vždyť je to přece hit, jakým byl *Chorus Line*! Problém, který MTC dovedl téměř ke krachu, později analyzoval ředitel MTC Barry Grove: MTC tehdy samozřejmě dostávalo malé procento čistého zisku, ale finanční přínos byl nepoměrně menší než u muzikálu *Chorus Line*.[16] Tento případ se stal užitečným precedentem pro roky příští; bylo třeba informovat veřejnost, správní radu, nadace, individuální dárce i státní pokladnu o výši příjmu, který neziskové divadlo vydělalo díky spolupráci se ziskovou entitou.

Léta osmdesátá

Na začátku osmdesátých let se z právního hlediska o spolupráci mezi ziskovým a neziskovým sektorem nevědělo nic. Před rokem 1982 byla tato finanční spolupráce z právního hlediska dokonce zakázána a divadlo, které spolupracovalo se ziskovým divadlem, mohlo díky tomu snadno ztratit svůj výlučný daňový status.[17] Například v roce 1981 mělo divadlo Plumstead, které koprodukovalo hru s jinou neziskovou organizací, Centrem Johna F. Kennedyho ve Washingtonu, ztratit svou daňovou výjimku, protože prodalo část práv na svoji divadelní hru externím investorům. Americký daňový zákoník IRS[18] chtěl divadlu Plumstead odebrat daňový status, protože *„nebylo provozováno výhradně pro charitativní nebo vzdělávací účely“*. Soud ale nakonec rozhodl, že ani jeden ze subjektů finančně necenzuroval svobodný umělecký vývoj divadla – a daňová výjimka Plumsteadu zůstala.[19]

Okamžitě poté však IRS oficiálně zakotvilo Případ Plumstead do svého Memoranda GCM 39005, které vešlo ve známost jako ‘Pečlivá kontrola’. Pod zákonem GCM 39005 musí být pro to, aby si divadlo udrželo neziskový status, splněny tři podmínky. Za prvé, spolupráce musí napomáhat veřejné prospěšnosti dané neziskovky. Za druhé, divadlo nesmí využívat finanční zisk na nic jiného než na svoje další veřejně prospěšné aktivity. Za třetí, musí se vyvarovat jakéhokoli střetu zájmů.[20]

Tyto tři podmínky se od té doby úzkostlivě hlídají a tudíž dodržují. Zejména třetí z nich – střet zájmů – se diskutuje neustále a konfliktně v případě takzvaných ‘peněz na přilepšenou’ (v originále ‘enhancement money’). Jsou to peníze, které investuje komerční producent do neziskového divadla jaksi dopředu, jako ránu naslepo, výměnou za to, že bude moci získat práva na provozování, když se jím předplacená inscenace eventuálně povede.[21] Jinými slovy, tyto peníze výrazně pomáhají nazkoušet ještě neexistující inscenaci a už předem evokují možnost přestěhovat ji do komerčního prostředí.

Když byly peníze na přilepšenou použity poprvé v roce 1983, byl z toho skandál. *„Hartman Theatre ve Stamfordu, stát Connecticut, bylo 250 000 dolarů ve ztrátě při celkovém ročním rozpočtu 1,5 milionu dolarů. Proto se snažilo vytvořit inscenaci, na kterou by chodili lidi. Přijali tak peníze na přilepšenou na anglickou hru Steaming v roce 1983. Ale Herecká asociace to použila jako milník, historický příklad, a začala prosazovat, že by měl Hartman Theatre platit své herce podle broadwayských tabulek, když se show přece stěhuje na Broadway. Případ se dostal k arbitráži, a Hartmanovo divadlo zvítězilo,“* vzpomíná si Virginia Louloudesová, ředitelka Asociace oblastních divadel v New Yorku (A.R.T/New York), která o tomto případu napsala diplomovou práci. Také Liga regionálních divadel (LORT) se nechala slyšet, že peníze na přilepšenou ohrožují neziskový status divadla, protože střet zájmů byl v tomto případě evidentní. Nic z toho se však neprokázalo; případ Hartmanova divadla vytvořil jen *„mnoho závisti, zlosti a nenávisti“*,[22] shrnula Louloudesová.

Idea peněz na přilepšenou byla diskutována agresivně přesto, že přišla z Anglie, což pro Ameriku odjakživa znamenalo garanci kvality a serióznosti. Angličan Cameron Mackintosh, producent Weberova muzikálu *Bídníci* (*Les Misérables*), koprodukoval tuto anglickou premiéru s Národním nadačním fondem pro umění Velké Británie. Tehdy, v polovině osmdesátých let, dal anglickému neziskovému divadlu víc peněz než stát, a to jen proto, aby si mohl vyzkoušet dnes legendární muzikál.[23] Anglický vliv tedy nebyl hlavním důvodem, proč byly peníze na přilepšenou nakonec akceptovány jako regulérní systém spolufinancování. Podle teoretika a praktika divadelní produkce Stephena Langleyho totiž bylo už v polovině osmdesátých let jasné, že ani výnosy ze vstupného, ani finanční příspěvky státu či nadací prostě nestačí udržet tempo s neustále rostoucími náklady. Mnoho experimentálních radikálů let šedesátých a sedmdesátých bylo nuceno začít hrát divácky úspěšné sázky na jistotu. Shrnuto a podtrženo, píše Langley, těžké časy finanční krize si bohužel žádaly kreativní ekonomické modely.[24]

A tak se na Broadwayi narodila nová generace komerčních producentů, kteří tyto nové modely vymýšleli a za pochodu uplatňovali v praxi. Dvě producentské skupiny, Jujamcyn a Dodgers, začaly od poloviny osmdesátých let systematicky vytvářet stabilní kontakty s neziskovým sektorem. Bedlivě sledovaly potenciální inscenace, které by mohly koupit a použít ve velkém sále.[25] La Jolla Playhouse v San Diegu je klasickým příkladem divadla, které začalo dostávat peníze na přilepšenou už v roce 1984 a s producentskou skupinou Jujamcyn spolupracuje dodnes. Jedním z posledních výsledků této spolupráce byl broadwayský muzikál *Jana Eyrová*.[26]

Léta devadesátá

Na začátku devadesátých let se konečně začalo diskutovat, co z toho vlastně budou mít nezisková divadla. Když totiž muzikál z roku 1992 *Kdo je Tommy (Who’s Tommy)*, původně vytvořený v La Jolla Playhouse v San Diegu, měl na Broadwayi obrat 550 000 dolarů týdně, původní duchovní i praktický tvůrce muzikálu – La Jolla Playhouse – byl v dluhu 1,8 milionu dolarů. La Jolla, vychvalovaný v mnoha novinách jako geniální tvůrce, nebyl schopen platit účty a sestavit rozpočet na repertoár příští sezóny.

Výzkum z roku 1993 potvrdil, že jen čtyři divadla v celých Spojených státech vydělala na přesunech na Braodway víc než 100 000 dolarů týdně, zatímco pětadvacet dalších vydělá-

valo směšných 17 000 dolarů.[27] Symbióza má i další stinné stránky: zatímco v minulosti si neziskovky získaly reputaci díky uměleckým experimentům, dnes běžně zkoušejí 'maistreamové' tituly, takové, které jsou potenciálně využitelné pro komerční provoz.[28]

Ve stejnou dobu a ze stejného důvodu zahájili Zelda Fichandlerová (zakladatelka divadla Arena Stage ve Washingtonu, viz oddíl Léta šedesátá) a Robert Brustein, umělecký ředitel American Repertory Theater[29] na Harvardské univerzitě v Cambridgi, širokou diskusi proti komerčním přesunům. Brustein řekl: *„Když vezmu v potaz stále se zvyšující závislost neziskových divadel na broadwayských výnosech ze zisku a na penězích na přilepšenou, musím konstatovat, že neziskové divadlo tak vlastně cenzuruje samo sebe. Co jiného je ta věčně diskutovaná 'umělecká nedostatečnost' než váhavost produkovat inscenace, které se zdají být příliš kontroverzní na to, abychom je mohli přestěhovat do New Yorku?"*[30] Tato diskuse vypukla poté, co na Broadway přešla hra Augusta Wilsona *Hodina klavíru* (*Piano Lesson*). *„V minulosti oblastním divadlům stačilo, když nechala svoje představení v rukou broadwayských producentů a spokojila se s malým procentem ze zisku,"*[31] napsal Brustein. Hrubě se mu nelíbilo, že *Hodinu klavíru* koprodukovala čtyři oblastní divadla přímo na Broadwayi, což byl důkaz, že se metoda provozování her v New Yorku začala měnit. Dlouhý seznam koproducentů (opět diskrepance ve výrazu, neziskové divadlo nemůže být v angličtině producentem, jen provozovatelem) byl jasným důkazem, že peněz a ochoty broadwayských komerčních producentů zase ubylo.[32] *Hodina klavíru* se tak stala produktem neziskového divadla, které vymyslelo nepříliš finančně vděčnou techniku, známou i u nás, techniku 'spolusdílení' jednoho představení.[33]

Situace se dále zhoršovala. Poté, co skončila inscenace *Andělé v Americe* (*Angels in America*), nebyly na Broadwayi – v polovině ledna roku 1995 – žádné nové činohry.[34] Byla proto vytvořena Broadwayská aliance (Broadway Alliance), zoufalý pokus a společný projekt Ligy amerických divadel a producentů, komerčních producentských firem Jujamcyn, Nederlander a Shubert, a dále všech unií aktivních na Broadwayi.[35] Cílem Aliance bylo stimulovat produkci činoherních inscenací na Broadwayi tím, že se ve vybraných broadwayských divadlech zavedly off-broadwayské (tedy nesrovnatelně nižší) poplatky, platy, nájmy i ceny vstupenek.[36]

A tak se neziskový Manhattan Theatre Club (MTC) rozhodl riskovat a přesunout hru Terrence McNallyho *Láska! Chrabrost! Soucit!* (*Love! Valour! Compassion!*) na Broadway pod vedením a za podmínek Broadwayské aliance. Autor, režisér, choreograf i producenti dostávali zhruba polovinu peněz, než by dostávali na Broadwayi za neregulovaných podmínek. Organizace Jujamcyn, která kromě jiných broadwayských divadel vlastní také Divadlo Waltera Kerra, snížila svou týdenní sazbu na pronájem divadla ze 40 000 dolarů týdně na 10 000 týdně. I deník New York Times si za placenou inzerci účtoval ne broadwayské, ale off-broadwayské ceny. *Láska! Chrabrost! Soucit!* se stala jedinou inscenací, produkovanou pod Broadwayskou aliancí, která neskončila s obrovskou finanční ztrátou. *„Broadwayská aliance nabídla MTC půjčku, která by se samozřejmě splatila, kdyby inscenace byla úspěšná, ale kdyby nebyla, ztráta by nemohla být splácena z našich neziskových fondů, takže by nám ji prostě odpustili. Práce aliance nám opravdu dovolila minimalizovat risk,"*[37] řekl Barry Grove, ředitel MTC, a pojmenoval tak důvod, proč Broadwayská aliance skončila tak rychle: dřív, než se komerční producenti díky své lásce k činohernímu divadlu úplně zruinovali.[38] Tato prohra nicméně nastartovala další velkou změnu v historii amerického divadelního managementu: neziskové entity začaly svá show produkovat přímo na Broadwayi, o čemž bude řeč v druhé části práce.

Konec století

'Dějství 2: Druhá americká konference o divadle' se konala o šestadvacet let později než ta první, na kampusu Harvard/Radcliffe v Cambridgi, stát Massachusetts, 16.–18. června 2000. O náklady se dělila komerční Liga

amerických divadel a producentů a nezisková Theatre Communications Group.[39]

Jak ironicky poznamenal Neil Pepe ze slavného off-off-broadwayského divadélka Atlantic Theater (spoluzaložil jej dramatik David Mamet), výraz 'krize vzájemné spolupráce' se tam opakoval mnohokrát.[40] Na konferenci bylo, stejně jako v roce 1974, pozváno dvě stě padesát klíčových odborníků komerčního a neziskového sektoru, a kdo nebyl pozván, nesměl přijít.[41] Diskuse o komerčně-neziskovém vztahu měla podpořit kreativní výměnu informací, pokusit se nalézt alternativní modely financování a identifikovat další oblasti, které zajímají oba sektory.[42] Cílem bylo zjistit, jestli komerční divadlo (v New Yorku) a neziskové (v celých Spojených státech) může spolupracovat a vytvářet společná umělecká díla.[43]

Pár dní před konferencí, v červnu roku 2000, vyšel – rozhodně ne náhodou – v deníku *New York Times* článek pod názvem *Ďábel nebo anděl neziskového divadla? Životodárný směr je ztracen*.[44] Napsal jej prezident společnosti Jujamcyn Theatres Rocco Landesman. Uvedl, že nezisková divadla už dávno ztratila svou razanci (jako příklad uvedl skvělé newyorské divadlo Roundabout) a stala se prostými inkubátory pro komerční hity. Řekl také, že Todd Haimes, umělecký ředitel divadla Roundabout (druhé největší neziskové ve Spojených státech), je Oliver Cromwell amerického divadla.[45] Todd Haimes okamžitě smečoval, že aktivní spolupráce mezi neziskovým a ziskovým sektorem je přirozená, stejně tak jako evoluce divadla, v jehož čele stojí. Zdůraznil také, že se nestydí za to, že generální snahou neziskových divadel je prodat vstupenky a produkovat hry, na které se chodí.[46] Ale v zásadě měl Rocco Landesman, jedna z největších autorit současného amerického komerčního divadla a mimochodem harvardský absolvent profesora Brusteina, pravdu: americké divadlo se – od promluvy Juliana Becka v roce 1974 – dostalo do pozice, kdy jsou rozdíly mezi ziskovým a neziskovým sektorem díky komerčnímu tlaku minimální.

Pár dní po tomto otevřeném útoku v *New York Times* se Rocco Landesman a Todd Haimes stali hlavními aktéry 'sokratovského dialogu',[47] který byl atrakcí té Druhé americké konference o divadle. Dialog měl simulovat krize, jež mohou nastat v běžném životě mezi ziskovým a neziskovým sektorem. V tomto sokratovském dialogu si američtí divadelníci vytvořili imaginární neziskovku Earnest Theatre a umělou situaci mladičké hvězdy pop-music, která chtěla v představení Divadla Earnest hrát hlavní roli. Její účast by zajistila dobrý prodej vstupenek. Má to jeden háček: hvězda neumí hrát divadlo. A tak kromě toho, že by hvězdička přitáhla mladé publikum, jaké další výhody by měla pro inscenaci? Nakolik je její účast lákavá pro divadlo, které v současné době nemá peníze ani na to, aby si zaplatilo člověka, co shání granty?[48] Jak tuto imaginární situaci účastníci dialogu vyřešili, se nikde nepíše, protože se konference – nesmyslně – nemohli účastnit novináři. Diskutovalo se tam také o penězích na přilepšenou. V dialogu Rocco Landesman identifikoval *faktor Gordona Davidsona* (pojmenován podle uměleckého ředitele neziskového divadla v Los Angeles): oblastní divadlo často inkasuje peníze na přilepšenou, aniž by specifikovalo, kolik peněz použije na inscenaci jako takovou a kolik na obecný provoz oblastního divadla.[49] Landesman také upozornil, že podobné čachry se dějí i v ostatních neziskových divadlech. To byl možná jediný hmatatelný výsledek dvoudenní diskuse.

„Je těžké objevovat nové revoluční koncepty, když máte strach, co si o vás těch dvě stě čtyřicet devět lidí, kteří vás v auditoriu poslouchají, bude myslet. Lidé tam nepřemýšleli nahlas, jediné, na co mysleli, bylo, jak udělat co největší dojem na potenciální dárce, budoucí zaměstnavatele a tak dále," řekla Virginie Louloudesová, výkonná ředitelka A.R.T./New York, když hodnotila tuto konferenci.[50] *„Myslím, že to setkání nebylo nic jiného než velké politikum, jehož cílem bylo ukázat, že se snažíme, ale za tou snahou nebylo nic upřímného, každý si jen tak kopal sám za sebe,"*[51] řekl v podstatě totéž Neil Pepe, umělecký ředitel Atlantic Theatru.

V roce 2000 také umřeli dva poslední broadwayští producenti ze staré školy, legendy ame-

rického showbussinesu David Merrick a Alexander H. Cohen. V novinách byly nekrology doplněny douškou, že generace nezávislých broadwayských producentů, kteří si mohli sami dovolit vyprodukovat inscenaci na Broadwayi, vymřela bez náhrady.[52]

(Práce vznikla díky stipendiu J. Williama Fulbrighta jako závěrečný projekt magisterského studia oboru Arts Administration na New York Univerzity v New Yorku v roce 2001.)

Autorka je reportérkou časopisu REFLEX

Poznámky

1 Broadway je plocha zhruba dvou kilometrů čtverečních na Manhattanu, kde jsou soustředěna komerční divadla s počtem sedadel větším než pět set. Tato velikost opravňuje broadwayská divadla účastnit se svými inscenacemi v soutěži Tony (americká Cena Thálie).

2 LITTLE, W. S. *After the FACT*, New York: ARNO, 1975, strana 34.

3 LITTLE, W. S. *After the FACT*, New York: ARNO, 1975.

4 WILMETH, D. B. a Miller, T. L. (ed.) *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

5 GABAY, R., KOSLOWOVÁ P., HALL, T. Panelová diskuse, Třídenní intenzivní kurs v Institutu komerčního divadla, 28. dubna 2001.

6 BROCKETT, O. G. „The American Theatre, 1986 – 2000“, *Theatre History Studies 20*, 2000, str. 35-46, International Index to the Performing Arts Database.

7 WEBER, B. „Broadway's Role on the Stages of the Nation“, *New York Times*, 29. srpna 1994, Late Ed.: strana C 11.

8 League of Resident Theatres, viz: LANGLEY, S. *Theatre Management and Production in America.* New York: Drama Publishers, 1990, strana 187-189.

9 PRESSLEY, N. „The Good Fight“, www.tcg.org/am_theatre/at_articles/grat_white_hope.html, staženo 5. března 2001.

10 Pressley, N. „The Good Fight“, www.tcg.org/am_theatre/at_articles/grat_white_hope.html, staženo 5. března 2001.

11 Podobný systém fungoval v Americe už předtím, když se hotové muzikály nejdřív vyzkoušely na publiku například v Bostonu, New Havenu nebo Filadelfii. Ale už v roce 1975 bylo jasné, že toto je příliš finančně náročné. Tvůrčí dílna v neziskovém divadle se ukázala jednoznačně výhodnější.

12 SHEWARD, D. *It's A Hit!; The Back Stage Book of Longest-Running Broadway Shows.* New York: Watson-Guptill Publications, 1994, strana 237.

13 PRESSLEY, N. „The Good Fight“, www.tcg.org/am_theatre/at_articles/grat_white_hope.html, staženo 5. března 2001.

14 WELSH, A. M. „Arts Groups' Commercial Flings: A Necessary Compromise“, *San Diego Union-Tribune,* 19. prosince 1993, Late Ed.: strana E2.

15 EPSTEIN, H. *Joe Papp; An American Life.* New York: De Capo Press, 1996, strana 322-4.

16 PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996.

17 KELLOUGH, W. C. „Symposium: Legal Issues for Nonprofits“, *Tulsa Law Journal*, 33 Tulsa L. J.521, Winter 1997.

18 Z poznámek autorky, přednáška na NYU „Prostředí neziskových performančních umění“: Všechna nezisková divadla mají daňovou výjimku, musí ale splňovat podmínky popsané v paragrafu 501(c)(3) v Internal Revenue Code, což je zákoník kodifikující federální daňové zákony.

19 Sborník Plumstead Theatre Society, Inc. v. Commissioner, 80 (10) CCH Standard Federal Tax Reports, *Entertainment Law Reporter*, 15. února 1981, Díl 2, Číslo 18.

20 General Counsel Memorandum 39 005 (Dec. 17, 1982), Plumstead Theatre Society, Inc. v. Commissioner, 80 (10) CCH Standard Federal Tax Reports, *Entertainment Law Reporter*, 15. února 1981, Díl 2, Číslo 18.

21 POGREBIN, R. „A Happier Second Act; After a Slow Season and a Community Protest, MTC Savors Its Comeback“, *New York Times*, 26. září 2000, Late Ed.: strana E1.

22 *Virginia Louloudesová*, výkonná ředitelka A.R.T./New York, osobní interview, 6. dubna 2001, nahráno.

23 WELSH, A. M. „Will Big Money Change Musical Theatre“, *San Diego Union-Tribune*, 28. května 2000, Late Ed.: strana E 1.

24 LANGLEY, S. *Theatre Management and Production in America.* New York: Drama Publishers, 1990, strana. 195.

25 PHILLIPS, M. „Special Report: Selling Out?“ *San Diego Union-Tribune*, 18. října 1992, Late Ed.: strana E 2.

26 WELSH, A. M. „Will Big Money Change Musical Theatre“, *San Diego Union-Tribune*, 28. května 2000, Late Ed.: strana E 1.

27 BERKOWITZ, G. M. *New Broadways; Theatre Across America: Approaching a New Millennium.* New York: Applause Books, 1997, strana 230.

28 POGREBIN, R. „A Debate over Whether George Wolfe's Institution Needs New Direction“, *New York Times*, 18. října 2000. Late Ed: strana E 1.

29 American Repertory Theatre (založený 1979) proslul odvážným repertoárem a skvělými režiséry, jako jsou Andrei Serban, JoAnne Akalitisová a Ro-

bert Wilson. Robert Brustein nedávno odešel do důchodu a ředitelování přenechal mladším, je ale stále považován za jednu z největších, ne-li největší autoritu současného amerického divadla.

30 BRUSTEIN, R. „Arts Wars“, *American Theatre*, říjen 1989, strana 18.

31 ROTHSTEIN, M. „Passionate Beliefs Renew Theater Fight Over Art and Profit“, *New York Times*, 15. května 1990. Late Ed.: strana C 1.

32 *Hodinu klavíru* produkovaly tyto neziskové organizace: Center Theater Group/Ahmanson Theater, Gordon Davidson a Organizace Jujamcyn (zisková) spolu s Benjaminem Mordecaiem. Dále ve spolupráci s: Huntington Theater Company, the Eugene O'Neill Theater Center, the Goodman Theater a divadlo Old Globe. Pramen: ROTHSTEIN, M.: „Passionate Beliefs Renew Theater Fight Over Art and Profit“, *New York Times*, 15. května 1990. Late Ed.: strana C 1.

33 MORDEHAI, B. *Panel Discussion*, 3-Day Intensive Program in the Commercial Theater Institute, 28. dubna 2001.

34 GROVE, G. In: PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996, strana 291.

35 PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996, strana 399.

36 PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996, strana 399.

37 PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996, strana 402.

38 PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996, strana 400.

39 *Barbara Janowitzová,* koordinátorka ACT II Theatre, telefonní interview, 5. dubna 2001.

40 *Neil Pepe,* umělecký ředitel Atlantic Theatre, osobní interview, 29. března 2001, nahráno.

41 Kol: *Why Act Now?,* materiály z ACT II konference, osobní majetek Virginie Louloudesové.

42 Kol*: Why Act Now?,* materiály z ACT II konference, osobní majetek Virginie Louloudesové.

43 SHIRLEY, D. „Group Therapy for American Theater“, *Los Angeles Times*, 20. června 2000, Home Ed.: strana F1.

44 LANDESMAN, R. „Broadway: Devil of Angel for Nonprofit Theater? A Vital Movement Has Lost Its Way“, *New York Times*, 4. června 2000, Late Ed.: strana E1.

45 LANDESMAN, R. „Broadway: Devil of Angel for Nonprofit Theater? A Vital Movement Has Lost Its Way“, *New York Times, 4*. června 2000, Late Ed.: strana E1.

46 KOLKER, R. „Top Banana“, *New York Magazine*, 18. září 2000, www.newyorkmag.com, staženo 1. dubna 2001.

47 'Sokratovské dialogy' si dle slov Virginie Louloudesové (viz poznámka 50) vymyslel a vedl profesor Harvardské Law School Arthur Miller (ne ten dramatik).

48 SHIRLEY, D. „Group Therapy for American Theater“, *Los Angeles Times*, 20. června 2000, Home Ed.: strana F1.

49 SHIRLEY, D. „Group Therapy for American Theater“, *Los Angeles Times*, 20. června 2000, Home Ed.: strana F1.

50 *Virginia Louloudesová*, výkonná ředitelka A.R.T./ New York, osobní interview, 6. dubna 2001, nahráno.

51 *Neil Pepe*, umělecký ředitel Atlantic Theatre, osobní interview, 29. března 2001, nahráno.

52 Welsh, A. M.: „Will Big Money Change Musical Theatre," *San Diego Union-Tribune*, 28. května 2000, Late Ed.: strana E 1.

Tennessee Williams na současném českém jevišti

„Zdá se mi, že vulgarizování psychoanalýzy v USA vedlo k velkým omylům estetickým. Snad Ti to tak nepřipadá odtamtud, ale z Evropy viděno je to trochu unheimlich a přehnané, zdá se mi. Jednou, dvakrát, ale furt?“ píše z Prahy v prosinci roku 1958 Jan Werich, tehdy ředitel Divadla ABC, Hugo Haasovi do Ameriky, když mu odpovídá na otázku, proč nehraje *Kočku na rozpálené plechové střeše*. Přiznává přitom Williamsovi řemeslně bezvadný, chytrý dialog a dobré role. „V celku myslím, že je to móda. Až to přejde, tak snad z toho začnou dělat divadlo.“

V poslední době – zhruba od poloviny devadesátých let do současnosti – se Williams objevil na českém jevišti více než dvacetkrát. Nejčastěji vyhledávanou se stala *Tramvaj do stanice Touha* pocházející z roku 1947: Po pražském Rokoku (1997), brněnském studiu JAMU Marta (1999, expresivní koncepce režiséra Viliama Dočolomanského získala zasloužený ohlas i na festivalu ITS v Amsterdamu), Městském divadle Zlín (rovněž 1999) a ostravském Národním divadle moravskoslezském (2001) ji nyní uvádí Středočeské divadlo v Mladé Boleslavi (premiéra 28. února 2003) v režii hostujícího Jana Nováka.

Recenze williamsovských inscenací z nedávné doby se shodují, zjednodušeně řečeno, že většinou jde o psychologickorealistické divadlo, někdy inklinující k „televizní zploštělosti“ či „neutrální výpovědi“ (vždyť přece kam se s odpuštěním ‘hrabe’ Williams se svým bádáním a odhalováním lidské sexuality na dnešní ‘cool’ dramatiku). Vévodí mu (zachraňují ho?) jednotlivé výkony protagonistů, zejména pak protagonistek. V případě hereckého vytváření postav se přitom takřka vždy jedná o důsledně psychologické (psychologizující, někdy spíš, jak už k tomu Williams svádí, hysterizující) pojetí.

Jak z tohoto hlediska inscenují a hrají Williamse v Mladé Boleslavi? Na první pohled jako obvykle: scénografie včetně kostýmů (Michal Hes a Ludmila Pavlousková) vychází za pomoci charakteristických detailů z náznaku prostředí laciného, spíš provizorního hnízda mladého páru v ošumělém činžáku (jakýsi ‘průchozí pokoj’, kde se odehrávají scény veřejné i intimní, připomíná ze všeho nejvíc ubytovnu zvanou ‘herečák’ v oblastním divadle), atmosféru lidové periférie jižanského města navozují i zvuky a melodický podkres (hudba Pavel Malhocký).

V tomto řádu postupuje i režisér s herci: Vychází od realistických detailů evokujících konkrétní život jisté společenské vrstvy. Jestliže však Williams čím dál víc obrací naši pozornost k líčení podrobností, které z určitých společenských typů činí jedince stižené obsesemi různého druhu, režisér s herci se od počátku snaží uchopit jednotlivé situace příběhu tak, aby se v nich postavy mohly představit jako ‘normální’ lidé: K tomu slouží škrty v textu, někde spíš drobné, ve velkých scénách mezi Blanche a Stellou či Blanche a Stanleyem razantní. Děj se tak



Tennessee Williams: Tramvaj do stanice Touha. Městské divadlo Mladá Boleslav 2003. Režie Jan Novák j. h. Roman Teprt (Mitch) a Ivana Nováčková (Blanche)

koncentruje k nejdůležitějším okamžikům, ve kterých se mohou projevit vzájemné vztahy postav. Vypjaté, často skandální situace jsou zbavovány rozvláčné mnohomluvnosti a popisnosti: režisér tak připravil sobě i hercům půdu pro věcnější, lapidárnější rozehrání Williamsova melodramatického příběhu. Při veškerém zestručnění citlivá úprava dnes už poněkud zastaralého překladu (Luba a Rudolf Pellarovi) zpřesňuje jednotlivé repliky do konkrétního gesta, umožňujícího hercům na jevišti plasticky vyjádřit skrze postavy postoj ke světu.

Zaměření na jisté motivy a oproštění od jiných je přímo spojeno s *hereckými možnostmi*. Tvůrci inscenace se imponujícím způsobem zmocnili příležitosti hledat ve Williamsově příběhu jiné než obligátní významy a rozvíjet současně ta témata, s nimiž vnitřně souznějí. (Navazují tak vlastně na starší inscenaci Williamse v tomto divadle: před třemi lety režíroval v Mladé Boleslavi Ladislav Vymětal j. h. *Sestup Orfeův* s pozoruhodnými výkony Simony Stašové, která tehdy dostala po delší době příležitost vytvořit v lady Torrancové výsostně dramatický charakter, a mladého Viktora Limra v roli Vala. Dodejme ještě, že nová verze Vymětalovy inscenace vzniká – opět se Simonou Stašovou – v pražském Divadle ABC.)

Stanley Petra Mikesky je přitažlivý mladý muž. Spíš ještě kluk. Má rád motorku, svou ženu Stellu a rád chodí na kuželky. Kapitán pokerové partičky. Ostatně svými rozmáchlými gesty a přímočarou upovídaností tento „kohout mezi slepicemi, vyšňořený sameček“, jak předepisuje Williams, připomíná v hercově podání starou komediální masku capitana či tlučhuby (vždyť se taky se Stellou seznámil coby seržant ve slušivé uniformě, a jsme-li u uniformy, nejradši se přímo na jevišti, před očima diváků převléká do pestré košile a kožených kalhot na motorku). Tenhle Stanley se napařuje a předvádí nejen před ženami, ale prostě ze zásady: z přemíry energie a bezelstné, nevinné spokojenosti se sebou samým. O to překvapivější je pak věcná, tvrdá licitace s Blanche ohledně ztraceného majetku rodiny Dubois. Do jejího příchodu byl jeho svět nekomplikovaný. Teď provokuje Blanche a současně je jí iritován, protože ona vnáší do jeho života zmatek. Hrdého selfmademana, který se dopracoval na „zástupce podniku“, ponižuje nadávkami typu „špinavé Polačisko“ a vychyluje ho tak z pracně získané životní rovnováhy a (sebe)jistoty. Daleko důležitější než odhalování vzájemné sexuální přitažlivosti, vrcholící brutálním atakem, je v boleslavské inscenaci permanentní boj, který svádí Stanley s Blanche o Stellu. Stanley v Mikeskově podání pojímá Stellu nejen jako svůj největší zisk

a vlastnictví, ale i jako útočiště a bezpečí; jeho hrubost a neotesanost je víc demonstrovaná než záměrně zraňující, a končí nakonec vždy stejně: návratem fňukajícího dítěte k všeodpouštějící mamince.

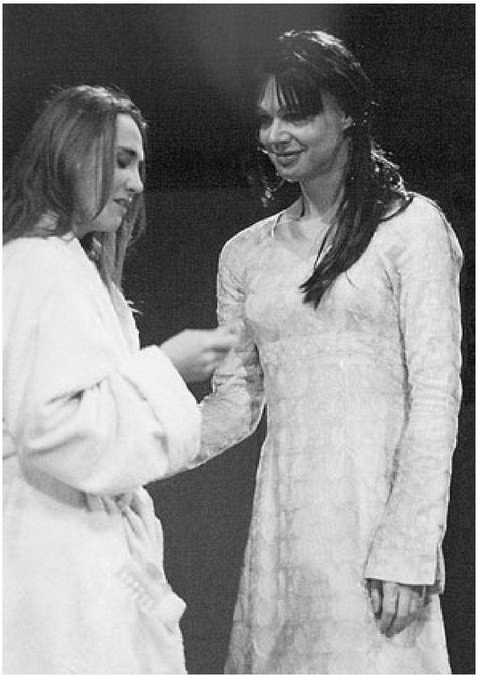
Stella v podání Evy Horké mu k tomu ovšem dává výbornou příležitost. Herečka ji necharakterizuje jako submisivní osůbku, na níž je vidět, že „zřejmě pochází z naprosto jiného prostředí než její muž“. Při veškerém ‘ztotožnění’ to nejdůležitější je zásadní postoj, který zaujala vůči partnerům ve hře i vůči celému světu: Tato zdravím kypící, silná a sebevědomá mladá žena se rozhodla nést odpovědnost za to, co udělala, ať už to bylo rozhodnutí skončit se světem Belle-rêve a přijmout ten, který reprezentuje Stanley, anebo se postarat o Blanche v hluboké krizi. Oč více si nechce připouštět pochybnosti o morálních kvalitách jak své sestry, tak manželových, o to víc je oba brání jednoho proti druhému. Dostává se tak ovšem i pro sebe do naprosto neřešitelné situace: rozhodne-li se pro jednoho, musí opustit toho druhého. Svár mezi Blanche a Stanleyem je pro Stellu Evy Horké především zápasem o smíření protikladů: zápasem, v němž se snažila nekrofilní svět zmarněných snů a iluzí, před kterým prchá od dětství a v němž se utápí její sestra, oživit hledáním nové naděje. Biofilní energie, kterou jí dodává život se Stanleym, je pro ni sebezáchovná: jen kdyby takový život neměl při všech radovánkách tak primitivní podobu. „Člověk musí žít dál. Ať se děje, co se děje, musí se vydržet a jít dál,“ říká se v této hře. Interpretace Evy Horké vnáší do williamsovského řešení konfliktu otázku. Díky ní nejvíc obav i soucítění v nás na konci boleslavského představení vyvolává právě Stellin osud.

Podobnou rozpolcenost či nejednoznačnost jako Mikeskův Stanley a Horké Stella v sobě nese i nešťastník Mitch v podání Romana Teprta. Vzhled pohledného, silného mladého muže kompliku-



Tennessee Williams: Tramvaj do stanice Touha. Městské divadlo Mladá Boleslav 2003. Režie Jan Novák j. h. Petr Mikeska (Stanley) a Eva Horká (Stella)

je jakási vnitřní měkkost („má takový měkký pohled“, říká se ve hře) a těkavost, s níž hraje Mitchovu ostýchavost. Právě tato měkkost či útlocitnost nakonec ovšem způsobí, že v rozhodujícím okamžiku nevydrží ‘zkoušku’, jíž byl vystaven, když zjistil odpuzující fakta o Blanchině sexuální minulosti, a nepostaví se za svou vyvolenou plnou vahou své mužnosti. Režisér s hercem od počátku budují Mitchův vztah k Blanche na podivném váhání mezi jistotou a nejistotou, euforií a úzkostným neklidem: Nejdůležitějším důvodem, proč nakonec v této inscenaci Mitch Blanche opouští („Nejste dost čistá, abyste mohla žít pod jednou střechou s mou maminkou!“), není úzkoprsá deklarace ‘dobrých mravů’. A není to jen nekrofilní nicota a zmar, která tohoto věčného smolaře odpuzuje od Blanche, nýbrž sebezáchovná potřeba držet se života, byť vymezeného tak ubohými podmínkami pro jeho prožití. Ale platí v něm řád, který praví, že nejbližší se nesmí klamat: Mitchovo zoufalé „Vy jste mi lhala, Blanche ... lež na lež!“ vykřikne člověk vrávorající nad propastí.



Tennessee Williams: Tramvaj do stanice Touha. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava 2001. Režie Věra Herajtová j. h. Apolena Veldová (Stella) a Milan Kačmarčík (Blanche)

Víc než křehká kráska, která jde do vilové čtvrti na garden party, jak líčí Williams hlavní hrdinku v úvodní poznámce, působí Blanche Ivany Nováčkové od počátku především jako zmatená a vyděšená bytost na útěku. Má jen ten kufr a v něm vzpomínky na Belle-rêve v podobě ušmudlaných dopisů a laciných tretek. A svoji sestru. Rukavičky, klobouček, šaty v módní lila, ale poněkud chaotického střihu, i ten květinový vzor je křiklavý přes míru... Nepůsobí, že je z jiného světa, a přece sem, na místo, kam dorazila, vůbec nepatří. Způsob, jakým kritizuje Stellu za život se Stanleym, nemá vůbec charakter zásadního postoje, ale mírně nadsazené *pózy*: povýšenost se mísí s poplašeností, přehnaná vystrašenost zastánkyně kultivované zjemnělosti působí v kombinaci se zmiňovaným zjevem zmatené poplety komicky. Z euforie přejde okamžitě k uzemňujícímu komentáři. V ostrých střizích střídá Nováčková jednotlivé polohy a 'montuje' tak postavu z rozporuplných, často protikladných, ale vždy bezprostředních a *živých* reakcí na konkrétní situaci, kterou vidí jakoby zvenčí a dokáže ji okamžitě *zhodnotit*. Pomáhají jí v tom i výše zmiňované úpravy textu, omezující melodramatická líčení duševních propadů a hysterizující výlevy ve prospěch vyprávění konkrétních faktů příběhu. Ve scéně opilé Blanche s Mitchem, který ji konečně vidí, jaká je 'bez příkras', Nováčková balancuje na hraně: hraje vlastně *komediální* výstup zpitého nemehla, s ostrými přechody jakoby ze sna do tvrdé reality, kdy se zoufale snaží získat pevnou půdu pod nohama, aby se propadla zpět do bezstarostně uvolněného, klaunského řádění. Je to komické a nevýslovně smutné, ale nikoli sentimentální. *Síla*, která je v Blanche Ivany Nováčkové, je nakonec asi to, co ostatní postavy hry na ní tak přitahuje a odpuzuje zároveň. Tahle Blanche přes všechen nekrofilní slovník v okamžicích deprese je především *živel* – destruktivní živel, který musí vyvolávat u ostatních stejně živelnou reakci obrany.

V zásadě komediální pojetí ústřední postavy a zvěcnění příběhu, přestože naráží na pravidla skandálního melodramatu (ne náhodou nejméně ústrojně v boleslavské inscenaci vyznívá okamžik, kdy má Stanley autorem předepsáno vrhnout se na svoji švagrovou a „rozdat si to s ní ve volném stylu"), ukazuje, že Williamsova hra v sobě skrývá víc života – nejen divadelního, ale i skutečného –, než by se mohlo zdát, je-li traktována jako před dvěma lety v Ostravě. Spekulativní úprava režisérky Věry Herajtové tenkrát proměnila příběh v rádobyšokující historku ze života transvestita, jenž skrytý ve svém 'pravém Já', totiž v převleku za přitažlivou mladou ženu, svádí manžela své sestry. Jediné, co stálo za pozornost,



Tennessee Williams: Skleněný zvěřinec. Divadelní společnost Petra Bezruče Ostrava 2001. Režie Janusz Klimsza. Zleva Lucie Žáčková (Laura), Anna Cónová (Amanda) a Richard Krajčo (Tom)

když ostatní postavy a jejich vzájemné vztahy okleštila režijní verze na nelogická torza, byl decentní výkon Milana Kačmarčíka v roli Blanche: Herec předvedl pronikavou psychologickou studii sebeobelhávájícího se outsidera. Osamělá, do vlastního nitra zahleděná bytost se ocitla mimo realitu a živí se marnými iluzemi a sny o sobě samé.

Kolik vstřícné touhy a vášně bylo naproti tomu v opeře André Previna, kterou skladatel napsal před několika lety pro slavnou sopranistku Renée Flemmingovou (a posléze s ní nastudoval v San Francisku)! Hudební drama plné emocí vyjádřených lyrickou hudbou, dokonalým zpěvem a strhujícími hereckými výkony všech protagonistů bylo i v televizním záznamu kanálu Mezzo neopakovatelným zážitkem.

Co zbývá dodat ke snaze podívat se na williamsovské problémy, hraničící často s patologií, z mírného nadhledu? Ostatně nenabízí to sám Williams jak stylem dialogu vycházejícího z konverzační hry, tak druhem postav, které si opakovaně volí? Malí a slabí jedinci přicházejí z periférie společnosti do světa velkých a silných a mají tak někdy ke komediálním typům, klaunům či everymanům blíž než k dramatickým charakterům nebo tragickým hrdinům.

Zmíněná tendence se objevuje v poslední době častěji a její výsledky jsou pozoruhodné: Stačí vzpomenout na Strniskovu inscenaci *Skleněného zvěřince* s Věrou Galatíkovou v roli Amandy, která byla původně uvedena v Činoherním klubu (1997) a nyní se přestěhovala do studiového prostoru Švandova divadla

(škoda jen, že v průběhu let ztratila na intenzitě, souhře a herecké autenticitě: dnes se rozpadá do sledu jednotlivých 'čísel'). Ve stejné době, kdy v ostravském Národním divadle hráli apartní verzi *Tramvaje do stanice Touha*, nazkoušel *Skleněný zvěřinec* na ostravské konzervatoři se studenty a jejich učitelkou herectví režisér Janusz Klimsza: Inscenaci pak přenesl do kmenového repertoáru Společnosti Petra Bezruče. Syrový prostor studiového divadélka Blaník, kde se autenticky působící příběh rodiny bez otce hraje, Williamsově komorní 'hře vzpomínek' neobyčejně svědčí. Jakési skladiště s oknem, které vede do světlíku – tedy nikam. Podivné provizórium, ve kterém bojuje Amanda skvělé Anny Cónové s mátožným vegetováním a nicneděláním svých potomků, kteří už nejsou dětmi, ale patrně nikdy nebudou dospělí. Sama Cónová připomíná některými reakcemi víc dítě než zralou ženu (a podobá se tak bezděčně nemateřské matce, kterou v americkém filmu *Marvinův pokoj* vytvořila Meryl Streepová). Síla vehemence a umanutosti, s níž její subtilní Amanda vždy znovu – a vždy marně – zvedá své děti z uváleného kanape, kde si dávají jointa, je směšná a úctyhodná zároveň. Vzbuzuje přitom otázku, zda není současně tím pravým důvodem, který Toma a Lauru zbavuje jakékoli vlastní síly a iniciativy probudit se k životu a něco v něm dokázat. Autentický projev mladých představitelů Toma a Laury (Richard Krajčo a Lucie Žáčková) dává Klimszově inscenaci chuť života žitého 'tady a teď', komediální nadhled a odstup v herectví Anny Cónové umožňuje vidět mikrosvět Williamsova příběhu nikoli prizmatem sentimentálních vzpomínek, ale jako přesně a ostře cítěnou realitu.

Zuzana Sílová

Prsy Tiresiovy G. Apollinaira v Osvobozeném divadle

Autor v předmluvě ke své hře podotýká, že jde o dílo jeho mladosti – kromě Prologu a posledního výstupu ve 2. jednání, které jsou z roku 1916, bylo napsáno v roce 1903, tedy čtrnáct let před uvedením na jevišti. Apollinaire poprvé charakterizoval své veršované drama jako „surrealistické". Usiluje o vzpouru proti konvencím a hlásá návrat k přírodě, což ovšem neznamená fotografické napodobování přírody. „Když chtěl člověk napodobit chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze. Takto dospěl k surrealismu, nevěda ani jak," dodává. Cílem jeho dramatu je zaujmout a pobavit diváky. Autor pojednává závažné téma repopulace, ale volí zábavnou formu, protože je přesvědčený, že „divadlo nemá nikoho uvádět v zoufalství". (Viz *Rozpravy Aventina*, sv. 2, 1926/7, str. 96.)

V prologu hry, který pronáší Ředitel divadelní společnosti, zaznívá autorův hlas: „Jest správné používá-li dramaturg / Všech zázraků které má po ruce / Jako to dělal Morgan na Mont Gibel / Jest správné jestliže dává mluviti davu a neživým předmětům / Když se mu zlíbí / A nedbá-li času / Ani prostoru / Jeho hra je jeho vesmírem/ Je v něm bohem a tvůrcem / Vládnoucím podle své vůle

/ Zvuky posuny pochody davů barvami / A to nejen za tím účelem / Aby fotografoval to čemu říkáme úsek života / Ale aby se objevil ve vší jeho pravdě/ Neboť hra tato má být celým vesmírem / S jeho tvůrcem / Totiž přírodou samou / A nikoli pouze / Představením malé části / Toho co nás obklopuje nebo co se kdysi přihodilo“ (viz text překladu Jaroslava Seiferta, který roku 1926 vydalo nakladatelství Odeon).

Autor ve své hře reaguje na jeden z tehdy aktuálních společenských problémů ve Francii, na pokles populace. Tereza, dřívější vzorná manželka, odmítne svou úlohu a chce se stát diplomatem, vojákem, umělcem a dokonce prezidentem. Zbaví se svých ženských znaků a promění se v Tiresia. Jejímu manželovi nezbude, než aby sám rodil děti. Novorozeně se má stát novinářem. Konec hry je smírný – Tereza se vrací ke svému manželovi. Kromě základního tématu autor ve své hře zpracovává téma emancipace. Objevuje se tu motiv novinářské senzace. Zapomenout na tradice – tak zní výzva autora hry. Někteří kritici vytýkali hře revuálnost. Apollinaire v předmluvě tuto kritiku odmítá a poukazuje na to, že revuálnost vychází ze zdrojů lidového divadla, a to se může stát pramenem obnovy divadelního umění.

Režisér Jindřich Honzl nepřistupoval k Apollinairovu textu nepřipravený. Šlo o třetí inscenaci Osvobozeného divadla (první byla Molièrův *George Dandin* v režii Jiřího Frejky), které roku 1925 s Jiřím Frejkou založil. Premiéra se uskutečnila 23. října 1926. Jindřich Honzl (1894–1953) se v roce 1920, kdy vznikla avantgardní poetistická skupina Devětsil, stal jejím členem a ve sborníku *Revue Devětsilu* zveřejnil v článku „Lyrismus jeviště“ poprvé svůj ucelený názor na avantgardní divadlo. Inspirací pro český poetismus, jehož stoupenci byli členové Devětsilu, se stali francouzští básníci, dadaisté a surrealisté. Pramenem české divadelní avantgardy byl český poetismus, francouzský dadaismus a surrealismus i ruská avantgarda, zejména režijní tvorba Alexandra Tairova a Vsevoloda Mejercholda.

Honzl ve své režijní tvorbě volil kromě dramatických textů formu montáží a pásem z děl českých i francouzských básníků (např. V. Nezvala, A. Bretona, G. Apollinaira, J. Cocteaua, A. Jarryho, P. Soupaulta aj.). V roce 1926 režíroval na scéně Osvobozeného divadla *Němého kanára* G. Ribémonta-Dessaignese a roku 1928 *Peruánského kata* téhož autora. V témže roce uvedl na scéně Osvobozeného divadla také Jarryho *Krále Ubu*. Divadlo chápal v Apollinairově duchu nikoli jako nápodobu skutečnosti, života, ale jejich úplné přetvoření v duchu básníkově. V komorním prostoru Osvobozeného divadla Honzl zkoušel nové možnosti scény i hereckého projevu, např. pohyblivou scénu, komponovanou jako kubistický obraz, kde je možné využít všech materiálů a technik, dále pohyblivé světlo reflektorů a projekce i nový způsob hereckého projevu, kdy se zdůrazňovaly základní fyziomechanické prvky lidského gesta a hlasový projev byl organizován podle základních hudebních zákonů. V duchu poetistického uměleckého názoru Honzl vytvářel svá představení jako proud básnických a jevištních metafor.

Principy poetistického dialogu, zrušení mechanického spojení herce s postavou, obrazné využití rekvizit, většinou spojených se světem moderní civilizace, živě se pohybující a proměnlivé kulisy, odvážné obrazné maskování a kostýmování, hudba užívaná ve významově kontrastních i metaforických vztazích k jednání postav, rytmizace mluveného slova, to všechno byly postupy, do té doby v českém divadle neznámé. Také ruský konstruktivismus Honzla zaujal jako objev vertikálního členění scény, které přináší hercům nové možnosti. Jak vyplý-

vá z ohlasů Honzlovy inscenace Apollinairových *Prsů Tiresiových*, všechny tyto zásady režisér plně využil. Na scéně se uplatnily pohyblivé kulisy, dominovaly tu výrazné rekvizity. Např. autorem předepsaný kiosk ztvárnil živý herec apod. Hudební složka byla organicky propojená s pohybovou a hereckou. Kostýmy byly nápadné svou barevností (např. kostým Presta byl řešený v modrožluté barvě, a celkem převažovaly jasné odstíny navozující barvy Zanzibaru, kde se děj odehrával).

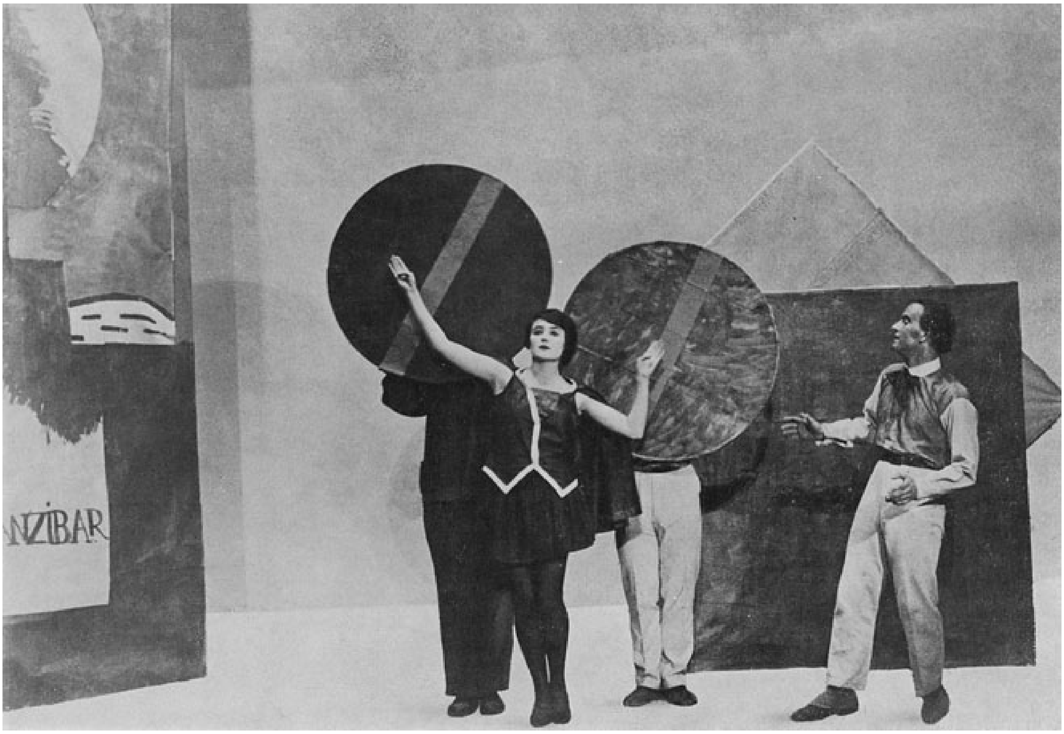
A. M. Píša píše pod zn. AMP ve večerním vydání deníku *Právo lidu* z 26. 10. 1926 o velmi vtipných a velmi básnických nápadech, které si Honzl přimyslel k textu hry, jako byla např. realizace dvojice Locouf-Presto, postava zanzibarského lidu, prezentovaná hercem, hudebníkem a režisérem Emilem Františkem Burianem a jeho hrou na gramofon a zvukomalebnou hrou na bicí nástroje. Recenzent stále mluví o sugestivní choreografii a tanci herečky Míly Holzbachové, představitelky Terezy, Tiresia a Kartářky, plné důvtipu a půvabu. Kritik zdůrazňuje, že „nebýt Osvobozeného divadla, měli bychom v Praze moderní, tj. odpovídající současnému stavu lyriky a prosy, jevištní režii jen v polotvarech a v impresionisticky–expresionisticky psychologizujícím eklekticismu“.

Jaroslav Hilbert v listu *Venkov* 26. 10. hovoří pod zn. jh o uceleném jevištním výrazu, i když přiznává, že jemu osobně je cizí. Dále se zmiňuje o novém půvabu, o žertovnosti a svěžesti. Ke kladům přičítá fakt, že všichni účinkující jsou velmi mladí. O inscenaci píše jako o důkazu, že české mladé divadlo je již „plně na nových cestách“.

Kritička *Rudého práva*, spisovatelka Marie Majerová uvádí pod zn. mm 27. 10., že prolog Ředitele byl recitován za scénou (roli Ředitele hrála Lola Skrbková a v některých představeních ji zastoupil básník Vítězslav Nezval). Dále zmiňuje problém repopulace, aktuální ve Francii, ale málo aktuální v tehdejší době u nás, a oceňuje snahu režie zvýraznit otázku emancipace, i u nás v té době aktuální. „Režie … byla tentokrát pevná, udržela si disciplinu a dovedla různé drobné vynálezy scénické vtipně aplikovat pro svůj účel … Je pozorovat, že Osvobozené divadlo zraje na homogenní útvar … Slovo, hudba, pohyb a tanec – vše se podřídilo v systém, který je čím dál zřejmější.“ Recenzentka se pochvalně vyslovuje o kolektivní práci souboru, ale připomíná, že jeho práce prozatím nejsou určeny pro široké publikum, ale jen „pro malý okruh diváků, kteří jsou nespokojeni s dnešním oficiálním divadlem“.

Recenzent *Lidových novin* z 28. 10. 1926 poznamenává, že hra mluví s dětsky naivní smyslností o hlubokých proměnách v přirozenosti lidstva, otřeseného válkou. Dále připomíná, že „režie se nedržela přesně textu, ale neublížila v ničem básníku“. Chválí i výpravu a kostýmy malíře Otokara Mrkvičky a Karla Teigeho, hlavního teoretika Devětsilu.

Zajímavé svědectví o inscenaci podal Bedřich Rádl, herec a fotograf, ve svých *Vzpomínkách na Osvobozené divadlo* chráněných v knihovně Divadelního ústavu: „Honzl ve svém dokonalém nastudování dal básnickému dramatu neméně básnivou režii, hýřící nápady nevyčerpatelné režisérské imaginace.“ Dále podotýká, že v roli Manžela úspěšně debutoval na scéně Osvobozeného divadla pozdější vynikající český herec Miloš Nedbal a Rádl o něm mluví jako o velkém talentu. Roli Četníka hrál Antonín Nálevka, roli pařížského žurnalisty Jarmila Svatá, Locoufa trpasličí herec Kučera a Presta dlouhán Rádl. Vedle herců, jak Rádl dodává, hrála v inscenaci svou roli řada rekvizit, např. míče, kruhy a lana, figuríny i nočníky, balónky, krabice lepidla, pisátko, papír. Např. ve scéně, kdy se Tereza rozhodne proměnit v Tiresia, si rozpíná kostým a vytáhne dva balónky, červený a modrý,



G. Apollinaire: Prsy Tiresiovy. Osvobozené divadlo 1926. Režie Jindřich Honzl. Míla Holzbachová (Tereza-Tiresias) a Miloš Nedbal (Manžel)

představující ňadra, zapálí je a pustí do vzduchu, kde prasknou. Nebo ve scéně, kde Manžel rodí, herec stvoří postavičku svého syna-žurnalisty z papíru s pomocí lepidla a dává mu do ruky pisátko. „Akrobatiku na jevišti předváděl Hugo Slípka, který studoval tělocvik a obstarával v Osvobozeném divadle biomechaniku na jevišti," píše Rádl a dodává, že soubor se ukázal v nejlepším světle a potvrdilo se, že je zralý k tomu, aby mohl zahájit pravidelnou činnost... Připomene i tu skutečnost, že v Osvobozeném tenkrát chyběl inspicient i rekvizitář a že si herci sháněli sami rekvizity a hlídali své nástupy na scénu.

Představitel Manžela Miloš Nedbal se ve vzpomínce na své působení v Osvobozeném divadle, otištěné pod názvem „Připadá mi to jako včera" v *Divadelních novinách* 19. dubna 1967, zmiňuje o zkouškách Apollinairovy hry: „Zkoušeli jsme ve sklepě divadla, v malé špinavé nevlídné místnosti, podobné spíš vězeňské díře než umělecké dílně ... Honzl byl neúprosný a nesmlouvavý a nesmírně houževnatě šel za realizací své představy. Každý krok, každé gesto, každý pohyb prstu, každý pohled ... Byla to mravenčí úmorná dřina. Zatínal jsem zuby, často slzy v očích ..."

Snad stojí za pozornost, že v roce 1937 uvedl v Praze Apollinairovu hru studentský soubor a v roce 2001 se k ní vrátil amatérský soubor Zamračené děti a uvedl ji v Divadle pod lampou v Plzni. Kritika inscenaci charakterizovala jako „zamračené" dada.

Alena Morávková

Přežít svůj život (Teorie a praxe)

literární scénář psychoanalytické filmové komedie

Jan Švankmajer

Místo explikace

Na strachu, který je nám lidem Západu vlastní, však přece něco je. Tento strach totiž není zcela neodůvodněný, vůbec nehledě na to, že je reálný. Strach dítěte a primitiva před širým neznámým světem chápeme snadno. Tentýž strach máme v dětské stránce svého nitra, kde se i my dotýkáme širého neznámého světa. Prožíváme ale jen afekt, aniž bychom věděli, že je to strach ze světa, neboť ten svět je neviditelný. A tak o tom máme buď pouze teoretické předsudky, nebo pověrečné představy. Ani před některými vzdělanci nelze hovořit o nevědomí, aniž bychom byli obviněni z mysticismu. Strach je tedy oprávněný do té míry, v jaké je náš racionální světový názor se svými vědeckými a morálními hodnotami, v něž tak horoucně věříme (poněvadž jsou pochybné), otřesen údaji z druhé strany. ... Není to maličkost, stát mezi denním světem otřesených ideálů a hodnot ztrativších věrohodnost a světem noci plným zdánlivě nesmyslné fantastiky. Nezvyklost tohoto stanoviska je skutečně tak velká, že není snad nikoho, kdo by nesáhl po nějaké jistotě, i když by to bylo „hmátnutí nazpět" – například k matce, která chránila jeho dětství před nočními úzkostmi. Kdo má strach, potřebuje závislost, jako slabý potřebuje oporu.

C. G. Jung

Strach ze života je jedním ze základních lidských pocitů. Náboženství, tvorba, láska, sex, hromadění věcí, kterému ušlechtile říkáme sběratelství nebo pejorativně hamounství, honění se za slávou, za penězi, za mocí, to všechno jsou zástupné momenty, které mají tento fatální strach přehlušit. Strach ze života je mnohem silnější než strach ze smrti, o čemž nás přesvědčují tak četné vraždy a sebevraždy, a to jak skutečné, tak i předváděné v televizních seriálech nebo na plátnech kin. Tato temná podzemní řeka protéká naším nitrem a ovlivňuje jak naši aktivitu bdění, tak i náš spánek. Jestli má sen, podle Freuda, splňovat naše tajná i zjevná přání, pak není možné, aby někde v hloubce permanentně nesplňoval základní lidské přání: Přežít svůj život.

Jan Švankmajer

Zdálo se mi a zdá se mi ještě, že podrobným výzkumem obsahu co nejméně uvědomělé duševní aktivity, pronikneme-li zvláštní a znepokojující povrchové vření, objevíme kapilární tkaniva, bez jejichž znalosti bychom se marně namáhali představit si duševní oběh. Viděli jsme, že je úlohou tkaniva, zajistit v myšlení stálou výměnu mezi vnějším světem a světem vnitřním, výměnu, která způsobuje, že se aktivita bdění neustále proniká s aktivitou spánku.

André Breton

1. Ulice na periferii

Po chodníku jde Evžen. Je to muž pozdního středního věku. Má zavřené oči. Z protějšího chodníku na něho mává mladá krásná žena.

Podle oblečení to vypadá, že jde z práce. Volá na Evžena: „Milane, Milane, počkej na mě." A rozběhne se za ním přes ulici.

Evžen však na volání nereaguje a jde dál.

Žena ho dožene a rukou zastaví: „Tak počkej přeci."

Evžen otevře oči, otočí se k ženě: „To jste volala na mne?"

Žena: „Na koho jinýho?"

Evžen: „To bude omyl. Musela jste si mě s někým splést."

Žena: „Tak Milane, neblbni. Musím s tebou mluvit."

Evžen: „Ale já se opravdu nejmenuji Milan."

Žena znejistí: „ ... promiňte ... málem jsem si byla jistá ... promiňte ..." Evžen si ji teprve teď pořádně prohlédne. Je vidět, že se mu žena líbí.

Evžen: „To, že nejsem Milan, ale ještě neznamená, že spolu nemůžeme zajít na kafe."

Žena se usměje (chvíli váhá): „Dobře, ale musím se skočit převléct. Takhle nikam nemůžu.“ Letmo políbí Evžena na čelo a zaběhne do nejbližšího domu. Evžen se za ní zálibně dívá, pak se otočí a rozhlédne po ulici. Na protější straně je sázková kancelář.

2. Sázková kancelář

Evžen do ní zajde. U přepážky si vyzvedne tiket a jde ho ke stolu vyplnit. Z pera, kterým zaškrtává zvolená čísla, sjede obrovská kaňka a rozlije se po tiketu. Evžen znechuceně tiket zmačká a zahodí do koše. Otírá si do kapesníku prsty od inkoustu a jde zpět k přepážce pro nový tiket. Tikety však u přepážky nejsou. Evžen se nakloní do okénka a osloví ženu, která přepážku obsluhuje: „Prosím vás, mohl bych dostat volný tiket?“
Žena za přepážkou otráveně na půl pusy: „Vedle.“
Evžen se otočí vedle, ale tam nic není: „Kde vedle?“
Žena: „Vedle v kině.“
Evžen: „Co prosím?“
Žena (zvýší hlas): „Vedle v kině. V pokladně.“
Evžen: „V kině?“
Žena: „ Jo v kině.“
Evžen: „To si snad ze mě děláte legraci.“
Za Evženem se mezitím udělala fronta lidí, kteří chtějí vsadit. Mávají vyplněnými tikety a pokřikují na Evžena: „… Nezdržuj! … Vypadni!…“ apod. Žena za přepážkou se s ním už dál nebaví a vyzve muže stojícího za Evženem, aby jí podal svůj tiket. Muž postoupí k okénku a nic nechápajícího Evžena odstrčí. Evžen jako ve snách vyjde před sázkovou kancelář.

3. Ulice

Po ulici právě projíždí auto s nápisem SPORTIPO. Na střeše má tlampač. Z tlampače se ozývá: „V dnešním tahu vyhrává tiket číslo 283921. Šťastný výherce nechť si vyzvedne výhru … opakuji … v dnešním tahu …“
Evžena zvuk tlampače probere. Vidí, že skutečně vedle sběrny SPORTIPA je kino SVĚT. Za prosklenými dveřmi je vidět pokladna, u které stojí fronta lidí. Ze dveří kina vycházejí lidé a nesou si prázdné tikety a zabíhají s nimi do sázkové kanceláře. Auto s tlampačem míjí Evžena. Náhle nějaký chlap odstrčí Evžena a běží za autem, v ruce mává tiketem. Doběhne auto. Strčí tiket do staženého okénka auta a z okénka mu podá čísi ruka kufřík s penězi, aniž by auto zpomalilo. Muž kufřík převezme. Přejde na chodník a vmísí se mezi lidi. Celou tuto akci, zdá se, kromě Evžena nikdo nesledoval. Nikoho to nezajímalo. Evžen ještě hledí za odjíždějícím autem. Vtom slyší za zády volání: „Haló … haló … Tak už jsem tady.“ Evžen se otočí a vidí, že z protějšího chodníku na něho mává ona mladá žena, která si ho před chvílí spletla s jakýmsi Milanem. Je převlečená do společenských šatů, v ruce drží kabelku z krokodýlí kůže. Je nalíčená. Úžasně jí to sluší. Je krásná, žádoucí, oslnivá. Je vidět, že na Evžena udělala ohromný dojem. Tohle nečekal. Žena stojí před domem, baví se tam s jakousi špinavou stařenou, která houpe kočárkem, jako by uspávala dítě. Z druhé strany stojí mladá, zmalovaná, laciná ‘štětka’. Žena se s nimi spěšně rozloučí a s neodolatelným úsměvem se rozběhne přes ulici k Evženovi. Ten jí jde naproti. Setkají se uprostřed ulice. Žena se mu vrhne kolem krku.
Evžen ji jemně odstrčí: „Ani jsem se nepředstavil. Jmenuji se Evžen.“ Krásná žena mu podá ruku: „Eva.“
Evžen podrží její ruku ve své a zadívá se jí dlouze do očí. Vtom ale někdo brutálně zezadu popadne Evžena za rameno a otočí ho. Je to ona špinavá (a jistě i zapáchající) stařena. Popadne Evžena za krk a začne s ním třást: „Buď na ni hodnej, ty hajzle, je to světice … rozumíš … je to světice … Já si tě najdu … třeba na konci světa … slyšíš? …“

4. Ložnice u Evžena a Milady

Evžen leží v posteli, nad ním klečí jeho žena Milada (žena středních let, pomalu stárnoucí), třese s ním: „Evžene, probuď se … tak probuď se.“ Evžen otevře oči.
Milada: „Prosím tě, co se ti to zdálo, chroptěl jsi jako by tě někdo škrtil.“
Evžen leží s očima otevřenýma, neodpovídá, jako by vstřebával svůj sen. Milada mezi tím vstala a šla do kuchyně udělat snídani.

5. Koupelna

Evžen se holí.
Do koupelny nakoukne Milada: „Evžene, vsadil jsi včera Sportipo?“
Evžen: „Ale vždyť jsou to blázni, oni na mně chtěli, abych …“ Vtom si uvědomí, že to byl sen a zmlkne.
Milada: „Takže zase nevsadil … to jsem si mohla myslet, a přitom v jackpotu je 20 milionů …“
Evžen: „Co si od toho slibuješ? Víš, jaká je pravděpodobnost, že vyhraješ? Asi 1:30 milionům.“
Milada: „Vidíš, a přesto vždycky někdo vyhraje, já nevím, proč bychom to například nemohli být my … snídani máš na stole.“
Evžen ale už Miladu neposlouchá, prohlíží si oholenou

tvář a vidí, že na krku má modřiny, otisky prstů, jako by ho byl někdo skutečně škrtil.

6. Kancelář

Evžen sedí za stolem u počítače. Pracuje, ale je vidět, že práci spíš předstírá. Stále se mu vrací jeho sen. Nemůže zapomenout na krásnou mladou ženu. Vedle u stejného počítače podřimuje kolega. Kolega začne chrápat. Evžen s ním zatřese.

Kolega: „Co … co je …?"

Evžen: „Chrápeš. … Zdálo se ti aspoň něco zajímavýho?"

Kolega: „A co jako?"

Evžen: „ … já jenom jestli máš, jako když spíš, aspoň sny?"

Kolega: „A proto mě musíš budit? Asi jó, jako každej." (A chce zase usnout.)

Evžen (s ním zase zatřese): „Ale já myslím jestli máš takový ty sny, co na ně pak musíš pořád myslet, co víš, že určitě něco znamenají, ale ty nevíš co? A přitom jsou tak živý, že vlastně za chvíli nevíš, jestli to byl sen a nebo se to skutečně stalo?"

V tom se otevřou dveře z vedlejší kanceláře. Vejde šéf. Evžen a kolega začnou rychle pracovat. Šéf projde kancelář a opět zmizí ve dveřích, kterými vešel.

Kolega (náhle jako by si na něco vzpomněl): „Jo, člověče, měl jsem jednou takovej sen, ale je to už hrozně dávno, to mě bylo asi sedum. Nebo osum? … To je jedno … měl jsem každej den stejnej sen, že mě honěj cizí vojáci. A já v tom snu věděl, že jestli mě chytnou, že mě zabijou. A tak jsem jim utíkal přes dvory … Víš, jak jsou ve starejch domech. My jsme tenkrát bydleli ve Vršovicích, a tam jsou takhle mezi domy různý dvorky a zahrádky s kůlnama a podobně, a mezi nimi jsou zdi a ploty, a já jsem těm vojákům právě tudy utíkal. No a každej den jsem před spaním z balkónu vymýšlel nový cesty úniku, jako abych potom v noci v tom snu věděl, kudy mám utíkat. Ten sen přicházel pravidelně jak hodinky noc co noc. Snad měsíc to trvalo. Až jsem jednoho dne zjistil, že už nemám kudy utíkat. Prostě jsem vyčerpal všechny možnosti."

Evžen: „A proč jsi musel každou noc utíkat jinou cestou? Vždyť jsi mohl některou cestou, co se ti zdála bezpečná, utíkat víckrát?"

Kolega: „To právě nešlo. Von mi to jako nikdo v tom snu sice nezakazoval, ale bylo mi to jasný. Každá úniková cesta se může použít jen jednou. To byl prostě zákon…"

Evžen: „Proč?"

Kolega: „Já nevím, ale o tom nebyly pochyby. No a já, když už jsem jako neměl kudy utíkat, jsem se prostě rozhodl, že než se nechat zabít, tak že radši nebudu spát. Naši mi domlouvali. Maminka brečela. Otec mě nakonec seřezal, ale já trval na svým, že spát nebudu a nebudu."

Evžen: „A jak to dopadlo?"

Kolega: „No nespal jsem. A matka mě ráno sbalila a odvedla k doktorovi."

Evžen: „A co doktor?"

Kolega: „Řekl matce, ať mi nedává na noc těžký jídla, že sny jsou od plnýho žaludku."

Evžen: „A dál?"

Kolega: „Co dál?"

Evžen: „No co bylo dál?"

Kolega: „Matka mi od tý doby vařila na noc krupicovou kaši."

Evžen: „A co vojáci?"

Kolega: „Jaký vojáci?"

A kolega opět zaboří hlavu do dlaní a začne podřimovat.

Evžen chvíli čumí na obrazovku počítače. Náhle ho něco napadne a znovu zatřese kolegou. Ten se probudí a mrzutě zamručí: „Co zas?"

Evžen: „Co to bylo za jídla?"

Kolega (rozespalý nechápe): „Jaký jídla?"

Evžen: „No co ti matka vařila."

Kolega: „Dyť už jsem ti říkal, že krupicovou kaši."

Evžen: „Ale ne, já myslím předtím, jak jsi měl po nich ty živý sny."

Kolega: „Jó ták … to já jsem měl jako jedinej kluk v rodině to privilegium, že jsem směl k večeři dojíst vždycky to, co zůstalo od oběda. Ségry mi to strašně záviděly."

Evžen: „Co teda matka vařila k obědu?"

Kolega: „Tatínek byl na omáčky, takže třeba svíčkovou nebo rajskou, guláš a tak. A vždycky k tomu musel bejt knedlík. Tatínek brambory nejedl. Říkal, že se mu po nich práší z nosu … Někdy zbylo i kus moučníku …" a kolega se bezděčně olízne.

7. Ulice před hospodou

Evžen telefonuje mobilem: „Milado, prosím tě, my máme dneska uzávěrku, takže přijdu domů trochu pozdějc. Nečekej na mě s večeří, já si koupím nějakou housku se šunkou … co … ale to víš, že se podívám, jestli není zelená."

8. Hospoda laciné jakostní třídy

Evžen sedí u stolu v rohu místnosti. Dojídá svíčkovou s knedlíkem. Kolem jde číšník. Evžen ho zavolá a s pl-

nou pusou si objednává: „Halo ... přineste mi ještě tady ten guláš," ukazuje mastným prstem na jídelní lístek, „... se šesti ... a navrch palačinky."

9. Předsíň před záchodem v bytě u Evžena a Milady (noc)

Milada v noční košili a županu vyklepává z tuby na dlaň tablety živočišného uhlí. Na židli vedle stojí sklenice vody. Ze záchodu se ozývají zvuky zvracení a dávení.
Milada: „Já se ti vařím s dietou, kvůli tvýmu žaludku, a ty se pak natláskáš bůhví čím a bůhví kde, seš jak malý dítě."
Dveře záchodu se otevřou a vychází z nich Evžen, je v pyžamu. V obličeji bílý jako smrt.
Milada mu podá živočišné uhlí a sklenici vody: „Na, zapij to."
Evžen poslušně spolyká prášky a zapije vodou. Udělá pár kroků směrem k ložnici. Náhle se však chytne za pusu a utíká zpátky k záchodu. Zmizí za dveřmi. Ozývají se opět zvuky zvracení.

10. Obývák u Evžena a Milady (ráno)

Na gauči leží Evžen. Má tam přenesené peřiny z ložnice. U pohovky na židli je čaj a tuba s živočišným uhlím. U gauče v křesle sedí doktor (je to rodinný lékař, přítel, asi tak ve věku Evžena), píše recept. Nad nimi stojí Milada. Je oblečená v kabátě. Čeká na recept.
Doktor: „To víš, v našem věku už musíš s jídlem opatrně, nemůžeš se takhle přežrat. Hele, tohle budeš užívat, pět kapek na lžičku čaje vždycky před jídlem. A k jídlu jen rohlíky a čaj. Neslazenej."
Říká to především Miladě. Ta si bere od něho recept a odbíhá: „Hned jsem zpátky. Snaž se usnout."
Doktor také vstává, ale Evžen ho chytne za ruku: „Stando, počkej ještě."
Doktor: „A co pacienti?" Ale sedne si.
Evžen: „Voni počkaj, neviděli jsme se takovou dobu."
Doktor: „Vždyť jsem tady byl předevčírem kvůli tvým hemeroidům. Tak co tě ještě trápí?"
Evžen: „Víš ... když ... já ... nevím jak bych ti to řekl ..."
Doktor (podívá se na hodinky): „Tak se vymáčkni, ale rychle."
Evžen (najednou vyhrkne): „Co si myslíš o snech?"
Doktor: „Hele na tohle já nemám čas ...," a vstává. „Já jsem praktický lékař. Bolí tě hlava, dám ti prášky ... spálíš se vo kamna, dám ti mast ... vyhřeznou ti hemeroidy, dám ti čípky, ale se snama na mě nechoď. Chceš Rohypnol, abys mohl spát jako zabitej?"
Evžen: „Naopak."
Doktor: „Co naopak?"
Evžen: „Naopak. Potřeboval bych nějaký prášky, který vyvolávaj sny."
Doktor: „S drogama si nezačínej. To není nic pro naši generaci."
Evžen: „Já nemyslím drogy. Já myslím klasickej, obyčejnej, dobrej sen."
Doktor: „Hele já už musím jít," píše něco na papírek, „... tady máš, zavolej jí ... ta ví vo snech všechno, voni to maj v popisu práce ..."
Evžen (dívá se na papírek): „Doktorka Holubová ... kdo to je?"
Doktor: „Psychoanalytička."
Doktor vstane, jde do předsíně, obléká se. Přitom stále mluví: „Seznámil jsem se s ní na jednom semináři. Velice šarmantní dáma ... jako terapeutka uplatňuje někdy skutečně originální metody ... a připrav se na to, že z tebe vytáhne i co nevíš ... a žádný tabu ..."
Jde se do pokoje rozloučit s Evženem: „Tak se brzy uzdrav. Ahoj." Ale to ahoj už jen zašeptá, protože vidí, že Evžen po probdělé ‘divoké’ noci konečně usnul. Doktor se potichu vytratí z bytu.

11. Ulice na periferii (pokračování předešlého snu)

Evžen stojí na ulici s mladou krásnou ženou.
Evžen se představuje: „Jmenuji se Evžen."
Mladá žena: „Eliška."
Evžen se zarazí: „Já myslel, že se jmenujete Eva."
Mladá žena (směje se): „Ne, já jsem Eliška, a vždycky jsem byla Eliška," a ukazuje Evženovi svoji tašku z krokodýlí kůže, do které je vytlačeno její jméno „Eliška".
Evžen vezme tašku do ruky, prohlíží si ji: „Podobnou tašku měla moje matka, jenomže tady bylo vytlačeno ‚Evženie‘, vlastně byla až na to jméno úplně stejná."
Eliška Evžena neposlouchá. Prohlíží si ho se zalíbením. Hladí ho po vlasech: „To je dobře, že jsi zase tady. Měla jsem strach, že už tě nikdy neuvidím. Že se ti třeba nelíbím," a přitiskne se k němu.
Evžen: „A co tomu řekne Milan? ... Kdo to vůbec je ten Milan?"
Eliška: „To jsem jen tak zkoušela. Nevěděla jsem, jak tě oslovit ... jak na sebe upozornit."
Evžen se usměje a obejme ji.
Eliška: „Pojď Evžene, půjdeme ke mně ... tady nahoru ... nakonec kafe nám mohu uvařit sama."
Evžen: „A nebude ti to líto, když jsi se tak ..." a ukáže na ni, na její oblečení, nalíčení.
Eliška (se rozesměje): „Svoje to splnilo."

Oba se smějí a zajdou do domu, kde bydlí Eliška.

12. Byt Elišky (pokoj)

Byt Elišky je malý, prostý, ale vkusný. Působí útulným dojmem. Evžen sedí na kanapi. Eliška přichází z kuchyně, nese na podnose dva šálky kávy a talíř koláčů. Postaví to na stůl před Evžena. Potom popojde ke gramofonu a nasadí desku. Ozve se hudba (jakýsi sentimentální waltz). Eliška natáhne ruce k Evženovi. Vyzývá ho k tanci.
Evžen: „Ne, ne, já jsem velice špatný tanečník." Eliška však stále k němu natahuje ruce. Evžen nakonec přece vstává a jde k Elišce. Chce ji vzít za ruce, když si všimne, že má na zápěstí jizvy. Eliška rychle schová ruce za záda. Evžen se usměje a ukáže svoje zápěstí, na kterých jsou stejné jizvy. Evžen: „Zdá se, že toho máme společného mnohem víc, než jsem myslel," a vezme Elišku v pase a začne s ní tančit. Byt je ale malý na nějaký exkluzivní tanec, a tak oba brzy skončí na pohovce. Zdá se, jako by Eliška záměrně strhla Evžena i sebe na pohovku. Náhle se ocitnou v milostné poloze. Eliška začne Evžena vášnivě líbat. Evžen opětuje. Objímají se. Eliška začne Evžena svlékat. Evžen svléká Elišku. Vtom se rozlétnou dveře vedoucí do vedlejšího pokojíku a ve dveřích se objeví malé, asi čtyřleté dítě. Pláče. V ruce drží plyšového méďu. Petříček: „Mami, mami."
Eliška okamžitě vyskočí z pohovky a zastaví gramofon. Vezme Petříčka do náručí a utěšuje ho: „No neplakej, Petříčku. Maminka už je u tebe. Podívej, méďa se na tebe směje." A poskakuje plyšovým medvídkem Petříkovi před obličejem. Petříček je teď pro ni všechno. Na Evžena jako by úplně zapomněla. Evžen se upravuje. Češe se. Je mu trapně: „Tak snad abych šel." V jeho hlase je cítit rozladění. Eliška na to nereaguje. Utěšuje malého Petříka: „Hopsa, hopsa, hopsa, hopsa." Vyhazuje Petříka do vzduchu. Evžen vstane. Neví, co má dělat. Počkat, nebo odejít. Nakukuje do Petříkova pokojíčku.

13. Petříčkův dětský pokojíček

Na zemi jsou rozházené barevné kostičky a jiné hračky. V rohu stojí dětská postýlka, vedle ní malý stolek na kolečkách s židličkami. Na stolku leží talíř s načatým dortem se čtyřmi svíčičkami. Na stěně nad postýlkou visí zarámovaná fotografie. Na ní je zachycena Eliška s malým Petříčkem a s nějakým mladým mužem, jak jdou parkem. Muž má rozmazaný obličej, jak se zřejmě pohnul do expozice.

14. Byt Elišky (pokoj)

Evžen v rozpacích vezme do ruky šálek kávy: „... a děkuji za kafe," a dává si šálek s kávou k ústům, aby se ještě, než odejde, naposledy napil.

15. Obývák u Evžena a Milady

Milada nadzvedává Evžena na pohovce. Evžen se probudil. Milada mu dává k ústům lžičku s čajem, do kterého nakapala žaludeční kapky, které právě přinesla z lékárny, a dává mu to zapít čajem. Evžen se otřepe odporem. Milada se chová velmi starostlivě.

16. V ordinaci u psychoanalytičky

Evžen leží na pověstné psychoanalytické pohovce. Psychoanalytička Holubová sedí za jeho hlavou. Je to statná čtyřicátnice, docela pohledná, energická žena. Uvádí Evžena do základů psychoanalýzy: „Sny jsou produkty našeho nevědomí. Nevědomí jimi, a nejen jimi samozřejmě, manifestuje a naplňuje naše nejskrytější touhy. Sny jsou podle Sigmunda Freuda vlastně splněná naše přání. Z tohoto pohledu váš sen není nějak těžké vysvětlit. Má výrazné infantilní rysy. Není ani nijak zvlášť zašifrovaný, symbolů je v něm poměrně málo. Například Kino Svět ... to je velmi průhledné, že? Nebo ta dámská kabelka například, to je jasný symbol vagíny. To, že je z kůže krokodýla, znamená určité nebezpečí, varování, abyste si s ní, rozumějte s vagínou té neznámé, nic nezačínal. Jste ženatý?"
Evžen: „Ano, jistě. Už dvacet pět let."
MUDr. Holubová: „Máte nějaké děti?"
Evžen: „Ne, žena chtěla, ale ... teď už je stejně pozdě."
MUDr. Holubová: „Vaše manželka by mě za tu radu, kterou vám teď dám, asi nepochválila ... Najděte si milenku a sen zmizí. Je to velmi prosté. Kolik je vám let?"
Evžen: „Padesát dva."
MUDr. Holubová: „Lidově se tomu říká druhá míza."
Evžen: „Ale to je nedorozumění. Já se nechci zbavit svého snu. Naopak. Já jsem nikdy nebyl své ženě nevěrný. Já, já jsem s ní šťasten. Ano šťasten. V tom snu jde o něco jiného. Já to cítím tady," ukazuje na srdce, „a konečně i tady," a ukáže si na hlavu.
MUDr. Holubová: „To je hezké, že se cítíte šťasten, ale je šťastné také vaše nevědomí? Ten sen jasně vypovídá o frustraci a nenaplněné touze."
Psychoanalytička se během další debaty začíná svlékat. Evžen, který leží na pohovce, to samozřejmě nevidí.

MUDr. Holubová: „Jak často máte koitus se svou manželkou?“
Evžen: „Asi tak jednou měsíčně.“
MUDr. Holubová: „A to manželka je tak zdrženlivá?“
Evžen: „Ne, to jde spíš z mé strany.“
MUDr. Holubová: „Vaše žena vás už sexuálně nepřitahuje?“
Evžen: „Ne, naopak.“
MUDr. Holubová: „To je hezké, že vás vaše žena i po dvaceti pěti letech sexuálně přitahuje, ale přitahuje také vaše nevědomí?“
Evžen: „Co je to za otázky?“
MUDr. Holubová si stáhla kalhotky a vrhne se na Evžena a začne z něho rvát šaty: „Pojď Myšánku, budeme léčit tvoje frustrované nevědomí.“
Evžen se brání. Vyskočí z pohovky.
Evžen: „Ne, jste strašně hodná, ale opravdu o to nejde. Ten sen je určitě o něčem jiném.“
Rozhodný odpor a klidný, přesvědčivý tón v hlase Holubovou zmate.
MUDr. Holubová: „Že bych se mýlila?“
Evžen: „Nerad vám dělám těžkosti.“
MUDr. Holubová: „Zdálo se mi to jako nejpřímější terapie.“
Evžen: „Oceňuji vaší obětavost, ale ...“
MUDr. Holubová se začne oblékat: „Dobrá. Začneme od začátku. Vyprávějte mi, prosím, znovu váš sen. Asi jsem něco přehlédla.“
A začne se oblékat.

17. Ulice. Před domem, ve kterém má ordinaci MUDr. Holubová

Evžen vyšel z domu. Rozhlíží se. Naproti ho upoutá kino. I když je to jiné kino, než které známe z Evženova snu, jmenuje se také Svět – Kino SVĚT. Evžen dostane nápad. Přes obličej mu přeběhne lehký úsměv. Přejde ulici. Vejde do vestibulu kina a zamíří k pokladně. Za okénkem sedí otrávená mladá holka, žvýká a lakuje si nehty.
Evžen: „Prosil bych dva tikety na Sportipo.“
Pokladní: „Cože chcete?“
Evžen: „Dva tikety na Sportipo. Žena říkala, že v jackpotu je dvacet milionů korun, tak chci zkusit štěstí.“
Pokladní: „Vy jste se zbláznil! Tady je kino a ne pošta nebo trafika nebo kde se to prodává.“
Evžen se nevzdává: „Ale mně bylo řečeno, že volné tikety dostanu právě a jenom u vás.“
Pokladní: „Který pako vám to řeklo. Helejte běžte si dělat kašpary z někoho jinýho. Jestli chcete dva lupeny na dnešní biják, tak vám je prodám, jinak se běžte vycpat,“ a zavře okénko.

18. Kancelář

Evžen vrazí s omluvným výrazem ve tváři do kanceláře. Chvatně si svléká kabát a rychle si sedá ke svému stolku. Zapíná počítač. Ke kolegovi omluvně: „Zdržel jsem se u doktorky.“
Kolega: „Mně je to jedno, mně se omlouvat nemusíš a starej odjel na veletrh do Brna, takže nás tu aspoň nikdo nebude buzerovat.“ Rozvalí se v křesle a za chvíli už pochrupuje. Evžen se snaží něco dělat, ale potom i on napodobí svého kolegu a za chvíli je v limbu.

19. Byt u Elišky

Evžen s Eliškou tančí. Zní nám už známá hudba – sentimentální waltz. Evžen je nervózní. Stále pokukuje po dveřích, ve kterých se v minulém snu objevil Petříček.
Evžen: „Eliško, neměli bychom to trochu ztlumit?“
Eliška: „Proč? Nelíbí se ti to? A proč mi říkáš Eliško? Takový směšný jméno,“ a rozesměje se. „Já jsem přece Emila, ale jestli se ti z nějakého důvodu víc líbí Eliška, tak já si zvyknu.“
Evžen: „Ale já jsem myslel ...“
Emila ho zarazí tím, že mu položí prst na ústa: „Teď nemysli, jsem šťastná, že jsi tady.“
Jako v předešlém snu jejich tanec končí na pohovce. Emila začne Evžena líbat a objímat, ale když mu začne rozepínat košili, Evžen nervózně vyskočí a začne si opět knoflíčky zapínat: „Promiň, ale já ... já nemůžu ... jsem nervózní, že se opět objeví malý Petříček,“ a ukáže na dveře do dětského pokoje.
Emila se rozesměje: „Co to prosím tě s tebou dneska je? Nejdřív mi říkáš Eliško, a potom mluvíš o nějakém Petříčkovi. Probuď se prosím tě,“ a pohladí ho po tváři.
Evžen: „Já mluvím o tvém synovi, o tvém Petříčkovi. Spí tady za těmi dveřmi ...“
Emila: „Ale já přeci nemám žádného syna.“
Evžen: „Proč to říkáš?“
Emila: „Protože je to pravda.“
Evžen jde ke dveřím, ze kterých v minulém snu vyšel Petříček, a otevře je. Za dveřmi je normální pokojík. Žádná dětská postýlka, hračky ... nic prostě nenasvědčuje tomu, že by zde bydlelo dítě.
Emila: „Spokojen?“
Evžen: „Kams ho dala?“
Emila: „Kolikrát ti mám opakovat, že žádné dítě nemám a nikdy jsem neměla.“ Na konci věty se jí ale hlas přeci jen trochu zachvěje. Evžen se rozhlíží po pokoji. Všimne si, že na stěně, kde v minulém snu visela fotografie ‘šťastné’ rodinky, je světlejší místo. Náhle ho upoutá něco pod skříní. Evžen k ní popojde a sehne se. Zpod skří-

ně vytáhne plyšového méďu (je to ten, kterého měl v ruce malý Petříček v minulém snu). Evžen ho vyčítavě ukáže Emile. Emila ho vezme z ruky Evžena a přitiskne si ho k hrudi. Emila: „To je můj Míšánek." A slzy se jí derou do očí. Vtom zazvoní u dveří zvonek. Evžen se otočí.

20. Ložnice u Evžena a Milady

Evžen leží v posteli a spí. Milada už vstala, dělá snídani. Zvoní budík. Evžen, aniž by se probudil, natáhne ruku, budík zaklapne a spí dál.

21. Byt Emily

Evžen hledá Emilu, ale Emila nikde. Je v místnosti úplně sám. Do dveří teď někdo zuřivě kope. Evžen se ani nehne, stojí s pohledem upřeným na dveře. Dveře se náhle rozletí a v nich stojí postava muže. Zatím vidíme jen její siluetu. Muž se vpotácí do místnosti. Je vidět, že je notně opilý. Konečně vejde do světla. Je nápadně podobný Evženovi, ale je asi tak o dvacet let mladší. Odstrčí Evžena a vrhne se na jídlo na stole. Evžen si ho prohlíží.
Evžen: „Kdo jste?"
Chlap vyskočí, chytne ho za límec a křičí mu do obličeje: „Hele, tady se budu ptát já, rozumíš?"
Vyděšený Evžen zakývá, že rozumí.
Chlap si opět sedne a pokračuje v jídle.
Evžen (nesměle): „Vy jste Milan?"
Chlap se na něho ostře podívá. Evžen okamžitě zmlkne.
Chlap dojedl. Vstane. Otočí se na Evžena: „Kde je?"
Evžen: „Kdo?"
Chlap: „Von," a ukáže hlavou ke dveřím 'dětského' pokoje.
Evžen: „Vy myslíte Petříček?"
Chlap: „Tak kde je?"
Evžen: „Já nevím."
Chlap ho popadne za límec a začne s ním cloumat: „Já to z tebe vymlátím."

22. Ložnice u Evžena a Milady

Milada v županu stojí nad postelí, ve které spí Evžen. Jemně s ním třese. Milada: „Vstávej, Evžene … budík už ti zvonil … snídani máš na stole," a zmizí v kuchyni. Evžen se probere. Posadí se na posteli. Vezme do ruky budík. Vyděsí se, že zaspal, a začne se rychle oblékat. Milada z kuchyně nakoukne: „Vsadil jsi konečně to Sportipo?"
Evžen: „Jo, to víš, že jsem ho vsadil."

23. V ordinaci u psychoanalytičky

Evžen opět leží na pohovce. U hlavy sedí MUDr. Holubová, v ruce má notýsek s poznámkami.
MUDr. Holubová: „Nemám moc, co bych k tomu dodala. Říkala jsem vám už, že sen je splněné přání. Je evidentní, že malý Petříček vám vadil, říkal jste, že vás to rozladilo, když se náhle objevil. Pochopitelně, protože překazil vaše vyhlídky na koitus s krásnou mladou žádoucí ženou. Proto se vaše přání realizovalo hned v následujícím snu a Petříček zmizel. To je celkem jasné. Logika snu, i když se to na první pohled nezdá, je svým způsobem železnou logikou."
Evžen: „Ale mně v zásadě Petříček nevadil. Rozhodilo mě to, když se … jaksi … objevil v nevhodnou chvíli … to jó … ale nakonec mě to i dojímalo, jak láskyplně dítě utěšovala. Vypadala jako madona …"
MUDr. Holubová: „Ale co vaše nevědomí. Tomu taky Petříček nevadil? Víte, je třeba si uvědomit, že jsme za všech okolností jen hříčkou temných sil našeho nevědomí. Že vlastně nejsme pány svých myšlenek ani činů."
Evžen: „Ale já si teď připadám jako … Herodes … jako vrah dětí … já … já … já ji svým tajným přáním, o kterém vlastně ani nevím, že jsem ho měl, připravil o dítě, které milovala. Kdybyste viděla ten její výraz v očích, když držela toho medvídka …"
MUDr. Holubová: „Já myslela, že rozebíráme váš sen?"
Evžen: „Ano, sen, ale vždyť jsem vám hned na začátku říkal, že to nejsou obyčejné sny … Musíte mi pomoct."
MUDr. Holubová (nakvašeně): „A co myslíte sakra, že dělám?"
Evžen: „Už tři dny se mi o ní nezdálo. Je to zablokovaný."
MUDr. Holubová: „Ale to je dobře. To svědčí o tom, že naše terapie funguje."
Evžen: „Seru vám na vaši terapii. Já chci zpátky svůj sen. Musíte mi pomoct se tam vrátit. Musí přeci být nějaká metoda, jak vědomě ovládat své sny."
MUDr. Holubová: „Freud ani Jung o ničem takovém nemluví. Sen je produktem našeho nevědomí a nevědomí se tak nazývá proto, že ho naše vědomí nedokáže ovládat. Musíte se s tím smířit. Vědecká metoda jak řídit svůj sen prostě neexistuje."
Evžen: „A … a nevědecká?"
MUDr. Holubová (s odporem): „Čiré šarlatánství … obskurní literatura … s tím nechci mít nic společného."

24. Ulice před antikvariátem

Evžen si prohlíží knížky za výlohou. Pak vejde dovnitř.

25. V antikvariátu

Evžen vejde a rozhlíží se bezradně po regálech plných knih. Občas nějakou vyndá, zalistuje v ní a zase vrátí. Za jeho zády se náhle objeví majitel antikvariátu. Je to starý muž. Je to takový šantala, obchodníček.
Antikvář: „Hledáte něco speciálního?“
Evžen: „Ne ... vlastně ano ... něco o snech ... o jejich vyvolávání a tak.“
Antikvář: „Okultní literatura je támhle v tom fochu ... ale nic na toto téma tam nenajdete ... to bych o tom věděl ... Nechte mi tady telefon, kdyby se něco ... tak vám zavolám ... to víte náhoda ... Jestli máte skutečně vážný zájem o tento druh literatury, mohu se osobně pokusit něco sehnat ... mám určité styky ... ovšem nic nezaručuji ... takové věci jsou velmi vzácné ... rozumíte ...“
Evžen: „Ať to stojí, co to stojí ... já rozhodně nebudu smlouvat. Co si řeknete, to dostanete.“

26. Ulice před antikvariátem

Evžen vyjde z antikvariátu. Kolem projíždí auto s tlampači. Na autě je reklama na sázkovou kancelář. Z tlampačů se ozývá: „Žádáme šťastného výherce, majitele tiketu číslo 765321, aby si vyzvedl svoji výhru ... opakujeme ... majitel tiketu číslo 765321 ať si vyzvedne svoji výhru ...“
Během tohoto hlášení vytáhne Evžen z kapsy svoji peněženku a vyndá z ní vsazený tiket. K velkému svému překvapení zjistí, že majitelem vyhrávajícího tiketu je on. Rozběhne se za autem. Mává vítězným tiketem: „Halo, počkejte ... tady ... tady ... tady ...“ Konečně doběhl auto. Běží podle něj a podává do staženého okénka svůj tiket. Pán v autě si tiket vezme, porovná čísla a potom, aniž by auto zpomalilo, vyndavá zpoza sedadla objemný kufřík a vyhazuje ho z okna k nohám Evžena. Ten o něj zakopne a rozplácne se na ulici. Rychle se ale zvedne, otevře kufřík. Kufr je plný úhledných balíčků tisícikorunových bankovek. Nikdo z kolemjdoucích lidí nevěnuje Evženovi žádnou pozornost. Vtom ale zezadu chytne něčí ruka Evžena za rameno. Je to ruka Milana.

27. V tramvaji

Evžen usnul v tramvaji. Tramvaják drží Evžena za rameno a cloumá s ním: „Vstávejte, konečná.“ Evžen se probudí a vystupuje z tramvaje. Je vidět, že vůbec neví, jak se do té tramvaje dostal. Podívá se na její číslo. Je to X. Za oknem řidiče je cedule s nápisem „Manipulační jízda“.

28. Na konečné tramvaje (ulice na periferii)

Tramvaják si zatím sedl na schůdky tramvaje a jí z kastrůlku lžící nějaké jídlo. Evžen se rozhlíží, kde to vlastně je. V tramvaji byl sám. Vidí, že od konečné nahoru se táhne ulice, kterou zná ze svého prvního snu. Vidí kino SVĚT, vedle Sázkovou kancelář, naproti dům, ve kterém bydlí Emila. Ulicí do kopce tlačí svůj kočárek ona špinavá babizna. Evžen radostně zamíří k domu Emily. Dojde k babizně s kočárkem. Nakoukne dovnitř v jakési bláhové naději, že by tam snad mohla mít malého Petříčka, ale v kočárku jsou balíky starého papíru, které zřejmě veze do sběru. Evžen ji míjí a pospíchá ke dveřím domu. Babizna za ním volá: „Všechno vidím, všechno registruju, jsem pán Bůh.“ Evžen zaběhne do domu.

29. Schodiště domu, kde bydlí Emila

Evžen vyběhne schody a vrazí do bytu Emily.

30. Byt Emily

Na pohovce leží nahý zákazník a na něm rozkročmo ho obšťastňuje ona mladá prostitutka, kterou známe z prvního Evženova snu. Evžen celý udýchaný ze sebe vyhrkne: „Kde je Emila?“
Prostitutka (aniž by přestala ‘pracovat’): „Jaká Emila?“
Evžen: „No ta ... ta co jí patří tenhle byt.“
Prostitutka: „Vy myslíte Elizabetu?“
Evžen: „To je jedno, jak se teď jmenuje, kde ji najdu?“
Prostitutka: „To nevim. Ten její šamstr vyhrál velký prachy ve Sportipu a koupil jí přepychový apartmá někde na sídlišti, ale kde, to mi neřekla.“
Muž začíná vzdychat pod náporem přicházejícího orgasmu. Prostitutka si přestane všímat Evžena a soustředí se plně na zákazníka. Evžen už chce odejít, když vtom se za jeho zády otevřou dveře do „Petříkova“ pokojíku a něčí ruce ho vtáhnou dovnitř a dveře se přibouchnou.

31. Dětský pokojíček Petříčka

Evžen stojí tváří v tvář opilému Milanovi, který se jen tak tak drží na nohou. Z vedlejšího pokoje se ozývá ‘říjení’ zákazníka prožívajícího orgasmus, do kterého se vzápětí přidá ječení prostitutky. Je těžko říct, jestli to tak skutečně prožívá, nebo dělá radost svému zákazníkovi.
Milan se zaposlouchá do ječení prostitutky. Spokojeně se usmívá: „To nedělá špatně.“

Evžen: „Co ode mě chcete?“
Milan: „Nedělej ze sebe pitomce. Jsi v balíku.“
Evžen (rezignovaně): „Tak kolik?“
Dřív než Milan může odpovědět, ozve se zaťukání na dveře. Evžen chce otevřít, ale Milan ho odstrčí a otevře sám. Ve dveřích se objeví prostitutka (je už oblečená) a dává Milanovi peníze. Milan je spočítá a pak jednu bankovku vrátí prostitutce. Ostatní peníze strčí do kapsy a dveře za prostitutkou zase zavře.
Milan k Evženovi: „Tak kde jsme přestali?“
Evžen opakuje otázku: „Kolik?“
Milan přimhouří oči a zapíchne je do Evžena: „Pro začátek půlku.“
Evžen vyskočí: „Vy jste se zbláznil, tolik peněz a za co prosím vás? Proč bych vám měl vůbec nějaké peníze dávat?“
Milan chytne Evžena pod krkem: „Tak ty nevíš, ty parchante, ty budeš likvidovat moje děti a myslíš, že ti to jen tak projde? Klopit budeš, hezky až budeš černej. Petříček bylo moje nejmilejší dítě, rozumíš, a já byl jeho nejmilejší táta,“ začíná vzlykat, „a ty nevíš, proč máš klopit?“ Přestane vzlykat a opět se rozzuří: „Ty šmejde, naval prachy nebo tě vykuchám,“ a vytáhne z kapsy kudlu. Otevře ji a chce se vrhnout na Evžena, ale noha mu ujede po dětských hračkách rozházených po pokoji a opilý Milan padá naznak. Dopadne hlavou na roh kamen a zůstane nehybně ležet. Evžen se k němu skloní, srdce nebije. Je mrtev.

32. Obývák u Evžena a Milady

Evžen a Milada sedí před televizí. Je právě losování Sportipa. Milada drží v ruce tiket a sleduje losování. Evžen vedle ní spí. Milada do něj strčí: „Uvidíš, že teď konečně vyhrajeme.“
Evžen se probudí: „A proč … proč bysme vlastně měli vyhrát? Co s těma penězma budeme dělat, prosím tě?“
Milada: „Co? … Tak ty nevíš co? Pračka nám dodělává … auto je dvacet let starý … prádlo potřebuju nový … u jedinejch bot jsem včera ulomila podpatek a ty se ptáš, co budem dělat s penězma?“
Přestane mluvit a porovnává čísla na svém tiketu s vylosovaným číslem na obrazovce televize. Potom mlčky tiket roztrhá.

33. V ordinaci u psychoanalytičky

Evžen leží na pohovce. MUDr. Holubová opět sedí za jeho hlavou s poznámkovým blokem a tužkou v ruce. Listuje v poznámkách.
MUDr. Holubová: „Počkejte … tady to mám … vy jste říkal, že to byl otec?“
Evžen: „Ano, otec malého Petříka, aspoň to o sobě tvrdil.“
MUDr. Holubová: „To je zajímavé. To by mohl být klíč k celému snu. Jaký byl váš vztah k vašemu otci? Nenáviděl jste ho?“
Evžen: „Co to má společného s mým snem? Vždyť vám říkám, že tvrdil, že je otcem malého Petříka a ne mým … můj otec se ostatně nejmenoval Milan, ale Evžen jako já.“
MUDr. Holubová: „A nenáviděl jste ho v tom snu?“
Evžen: „Ani ne, spíš mi byl odporný.“
MUDr. Holubová: „Proč?“
Evžen: „Proč? … Já nevím. Byl mi prostě odporný, páchl z něj alkohol a tak …“
MUDr. Holubová: „A nebyl vám spíš odporný proto, že jste si uvědomil, že … aby mohl být otcem malého Petříka, tak že musel mít sexuální poměr s jeho matkou? Čili s vaší milenkou, budeme ji tak pro jednoduchost označovat. Možná proto jste ho zabil?“
Evžen: „Tak pozor, já ho nezabil, on uklouzl sám … to za prvé, za druhé ty sexuální aspekty věci mě v té chvíli ani nenapadly.“
MUDr. Holubová: „A myslíte, že nenapadly ani vaše nevědomí?“
Evžen mlčí.
MUDr. Holubová: „Říkáte, že vám byl odporný … dobře … Neznamená to ale také, že jste odporný sám sobě?“
Evžen: „Jak to myslíte?“
MUDr. Holubová: „No já jen hledám určitou motivaci nebo komplex. Neříkal jste, že ten chlap …“
Evžen: „… Milan…“
MUDr. Holubová: „… že ten Milan … neříkal jste, že vám byl enormně podobný?“
Evžen: „No ano, to byl, jen byl trochu mladší, ale …“
MUDr. Holubová: „Možná že tou vraždou pana Milana jste chtěl vlastně zabít sám sebe, potrestat se za to, že jste předtím zlikvidoval malého Petříčka? Měla jsem minule takový dojem, že ztráty Petříčka litujete, a že si děláte nějaké výčitky v tomhle ohledu.“
Evžen: „Výčitky jo, to jo, ale už jsem vám říkal, že jsem Milana nezabil, že uklouznul sám.“
MUDr. Holubová (otráveně): „Tak znovu. Co jsou sny? Sny jsou splněná přání. Takže je jedno, jakým způsobem jste se ve svém snu zbavil pana Milana. Splnil jste si jen svoje přání. Jak vypadal váš otec? Jste mu hodně podobný?“
Evžen: „Já nevím. Odešel od nás, když jsem byl ještě malý.“
MUDr. Holubová: „Kolik vám bylo let?“
Evžen: „Asi čtyři roky.“

MUDr. Holubová: „Jako malému Petříčkovi?“
Evžen: „Ano, ale počkejte, co z toho vyvozujete?“
MUDr. Holubová: „Nenáviděl jste otce za to, že vás s matkou opustil?“
Evžen: „Já nevím, byl jsem strašně malej, někdy asi jsem ho za to nenáviděl, ale na druhé straně jsem měl aspoň matku jen sám pro sebe.“
MUDr. Holubová: „Myslím, že přihořívá. Znáte starou řeckou báji o králi Oidipovi?“
Evžen: „Myslíte toho chudáka, co si nakonec vypíchnul oči?“
MUDr. Holubová: „Jo, přesně toho ... co zabil svýho otce a spal se svou matkou.“
Evžen: „Ale on to nevěděl, že je to jeho otec a jeho matka. To bylo takový proroctví. On s tím nemohl nic dělat.“
MUDr. Holubová: „Nějak se ho zastáváte.“
Evžen: „Ale nezastávám, ale neměl to lehký ... jen si představte, jak mu asi bylo, když ho vlastní matka, hned jak se narodil, kvůli tomu proroctví pohodila někde na mezi nebo kde ...“
MUDr. Holubová: „A co vaše matka?“
Evžen: „Co? ... Co jí chcete?“
MUDr. Holubová: „Tak do toho.“
Evžen: „Já si na ni moc nepamatuju ... jen takový fragmenty ...“
MUDr. Holubová: „Jaký?“
Evžen: „Nepodstatný.“
MUDr. Holubová (přísně): „O tom, prosím, nechte rozhodnout mě, jestli je něco podstatnýho nebo ne.“
Evžen: „Na její obličej si vůbec nepamatuji. Jen na její ruce ... obrovské ruce ... například jak mi nesou jahodový dort se čtyřma svíčkama nebo jak ty ruce rozbalují žiletku ...“ Evžen se odmlčí, jako by se usilovně snažil na něco si vzpomenout.
MUDr. Holubová (pobízí ho): „ ... a dál?“
Evžen: „Co dál?“
MUDr. Holubová: „S tou žiletkou, co bylo dál ... ?“
Evžen: „No co ... strčila ji do holícího strojku a holila si nohy.“
MUDr. Holubová: „Vzrušovalo vás to sexuálně?“
Evžen: „Byl jsem strašně malej, neměl jsem z takovejch věcí ještě rozum.“
MUDr. Holubová: „Možná, že rozum ne ..., ale libido už jo. Nebo si vážně myslíte, že malé děti nevedou sexuální život? To byste se divil. Na nic víc si nevzpomínáte?“
Evžen: „No ještě mám jednu takovou divnou vzpomínku.“
MUDr. Holubová: „Tak ven s ní.“
Evžen: „Vzpomínám si, jak mě učila plavat. Vidím ty obrovský ruce, jak proti mně dělají tempa. Takhle ...“ a Evžen ukazuje rukama tempa, jako když se plavou ‚prsa‘, „... a při každým jejím tempu byla voda v tom bazénu červenější ... a červenější, až nakonec byla úplně červená ... asi kvůli týhle vzpomínce jsem se nikdy nenaučil plavat.“
MUDr. Holubová: „Úplně červená? To je zajímavé. Symbolika červené barvy je značně ambivalentní. V pozitivním smyslu je to barva života, lásky, nadšeného zápalu, plodnosti. V negativním smyslu je to naopak barva války, ničivé síly, nenávisti. Některé kmeny natíraly zvířata, stromy i věci červenou barvou, aby je ochránily před zlými duchy, a aby u nich zvýšily plodnost. V Egyptě tomu bylo naopak. Například písaři při psaní na papyrech užívali červenou barvu na psaní sprostých nadávek ... ale asi nám to moc nepomůže ... Nic víc si nepamatujete?“
Evžen: „Ne ... nic ... oni mě brzo potom strčili do děcáku.“
MUDr. Holubová: „Po čem?“
Evžen: „Vždyť už jsem vám to říkal, potom co nás otec opustil.“
MUDr. Holubová: „Kolik že vám bylo let?“
Evžen: „No přeci čtyři, už jsem vám to říkal.“
MUDr. Holubová: „Jako malému Petříčkovi?“
Evžen (naštvaně): „Co sem pořád pletete toho fakana.“
MUDr. Holubová (spokojeně): „Pak že vám nevadil.“
Evžen (uklidní se): „Promiňte.“
MUDr. Holubová: „Ne ... to nic ... to je v pořádku, vybití afektu, to patří k terapii ... ale přehoďme list. Pojďte, upřeme teď pozornost na zdánlivě nepodstatný detail vašich snů ... na vaši obsesi s tím sázením ... Jaký je váš vztah k penězům?“

34. Ulice před antikvariátem

Evžen jde kolem antikvariátu. Zastaví se a prohlíží si knihy vystavené ve výkladní skříni. Náhle objeví na zastrčeném místě knihu Markýze d’Hervege-Saint Denis: „Sny a prostředky, jak je řídit – Praktická pozorování“. Evžen rychle vejde do antikvariátu.

35. V antikvariátu

Evžen vejde dovnitř. Jde k pultu, kde antikvář přerovnává knihy. Evžen zakašle. Antikvář se otočí: „Á ... to jste vy ... bohužel, musím vás zklamat, zatím nic ... říkal jsem vám, že jsou to velice vzácné knihy ... já se ozvu ... určitě ...“
Evžen: „Já jsem, myslím, něco objevil ve vaší výkladní skříni ... kdybyste dovolil ... rád bych se na to podíval.“
Antikvář: „Ve výkladní skříni? ... To jste se určitě pře-

hlédnul. Včera jsem to tam rovnal ... to bych si určitě všimnul ...“
Evžen: „Já bych se přeci jenom podíval ...“
Antikvář: „No prosím ... kde jste to viděl?“ A jde zezadu k výkladní skříni. Otevře ji.
Evžen ukazuje: „Tam ta menší ... v těch hnědých deskách ... ne ta ne ... ta vedle ... jo, to je ona.“
Antikvář vyndá knihu „Sny a prostředky, jak je řídit“, převrací ji v ruce: „To je zvláštní ... Jak se to sem dostalo ... v životě jsem tu knihu neměl v ruce.“
Evžen mu ji nedočkavě vytrhne z ruky: „Co jsem dlužen?“
Otevře knihu na titulním listu, kde v rohu je tužtičkou poznamenaná cena 100 Kč.
Evžen: „Tady je napsaná cena 100 korun.“
Antikvář (vyrve knihu Evženovi z ruky): „No to je ... jen orientační cena ... za takový unikát ... to by bylo samozřejmě málo ...“
Evžen: „Tak kolik? Dvojnásobek?“
Antikvář se ošívá.
Evžen: „Pět set!“
Antikvář se tváří stále nerozhodně.
Evžen: „Dobře ... dám vám tisíc korun.“
Antikvář vrátí knihu Evženovi: „Je to sice zadarmo, ale prosim.“
Evžen vyndá peněženku a položí na pult tisícovku a začne si nedočkavě listovat v knize.
Antikvář zůstane na tisícovku udiveně zírat. Vezme ji do ruky. Mne ji. Dívá se na ni proti světlu. A nevěřícně pokyvuje hlavou. U pokladny má prosvětlovač na ultrafialové záření (na odhalování falešných bankovek). Prosvětluje tisícikorunu.
Evžen si všimne jeho počínání: „Něco není v pořádku?“
Antikvář položí bankovku na pult. Pak vezme jinou tisícikorunu ze své pokladny a položí ji vedle té, kterou dostal od Evžena. Na té, kterou vyndal antikvář z pokladny, je vyobrazen Palacký. Na té, kterou mu platil Evžen, je místo Palackého portrét jeho Elizabety.
Evžen ji vezme do ruky: „To není možné.“
Antikvář: „Víte, co je na tom nejzajímavější? Že je pravá: papír, vodoznak, barvy, všechno ... až na tu hlavu ... nevíte, kdo to je?“
Evžen koktá : „Ne, ne ... nevím ... vidím ji poprvé.“
Antikvář: „To vypadá, jako by si ve státní tiskárně, kde ty peníze tisknou, někdo zažertoval. V každým případě je to kuriozita. Takových určitě moc nebude,“ a zamne si spokojeně ruce.
Evžen: „To mně ji museli někde podstrčit.“ Otevře portmonku, vyndá z ní tisícovku s Palackým a chce ji vyměnit. Antikvář ale rychle tisícovku s Elizabetou popadne a zavře do své pokladny.
Antikvář: „Ne, ne ... to je dobrý ...“ a sápe se po Evženově peněžence, „... ukažte, nemáte tam ještě jednu?“ Zjistí, že tam už nic podobného není, a peněženku zklamaně Evženovi vrátí. „A co takhle doma, neměl byste něco? ... Co? ... Dobře vám zaplatím, za každou takovouhle tisícovku vám dám dvě s Palackým ... co? Dobrej kšeft, ne?“

36. Kancelář

Evžen sedí před obrazovkou svého počítače, ale práci jen předstírá. Pod stolem si čte knihu „Sny a prostředky, jak je řídit“. Přes obraz jde jeho hlas (čte): „Dvojice muzikantů, které jsem najal v nedalekém baru, nepřetržitě hrála onen valčík, který mi stále zněl v uších od posledního plesu, na kterém jsem se prvně setkal s hraběnkou S ... Jeho melodie mi neustále evokovala její úsměv, vůni jejích vlasů, dotyky jejího těla při tanci ... Za těchto příjemných asociací navozených hudbou jsem začal usínat, aniž bych přestal valčík vnímat. Hudba tak nepozorovaně přešla z polohy reality do mého snu ... Potom, když už jsem spal hlubokým spánkem, vložil mi můj pomocník do úst kosatcový kořen, a já jej ve spánku začal sát. S chutí kosatcové šťávy doprovázené valčíkem se brzy dostavily první obrazy snu. Objevila se ona ... hraběnka S ... Stála v okně. Zapadající slunce ozařovalo stůl před ní s košem čerstvých fialových kosatců, oblíbené to její květiny ...“
Během jeho čtení se otevřou dveře do kanceláře a vchází šéf. Rozhlédne se po kanceláři. Všimne si Evžena, že něco čte pod stolem. Zamíří k němu. Kolega se snaží Evžena na šéfa upozornit, ale marně. Evžen je příliš zaujat tím, co čte. Šéf se postaví za Evžena a jedním prudkým pohybem mu vyrve knihu z ruky. Prohlíží si ji: „Tak copak si to tady čtete ... ‚Sny a prostředky, jak je řídit‘. No to je úžasný, tak vám nestačí, že tady polovinu pracovní doby prospíte, ale ještě studujete, jak byste si svůj spánek zpestřil. No to přestává všechno. Pojďte se mnou do kanceláře.“ Otočí se a jde ke dveřím své pracovny.
Evžen jde za ním: „Prosím, mohl byste mi vrátit mou knížku?“

37. V tramvaji

Evžen jede v tramvaji X (manipulační jízda). Tentokrát nevystoupí na konečné, ale na stanici Hlavní nádraží.

38. Ulice před nádražím

Evžen vystoupí z tramvaje a zamíří k budově nádraží.

39. Vestibul nádraží

Evžen vejde do nádražní haly a zamíří ke schránkám úschovny zavazadel. Z kapsy vyndá klíč. Opatrně se rozhlédne a pak otevře jednu schránku. V ní je kufr s výhrou. Evžen otevře kufr, vyndá z něj balíček tisícovek. Náhle zpozorní. Ucítí na svém zátylku něčí pohled. Otočí se. Zpovzdáli Evžena pozoruje naše známá babizna. Opírá se o koště. V druhé ruce má lopatku na dlouhé rukojeti. Výsměšně se kouká na Evžena. Ten rychle strčí peníze do kapsy, zaklapne dvířka u schránky a zamkne.
Babizna (na něho volá): „Tak ty si myslíš, že tohleto tě spasí? ... tsss," a zavrtí pohrdlivě hlavou, „takovejch už bylo ... a kde jsou? ...," načež se od Evžena odvrátí a začne nametat smetí na lopatku. Smetí pak vhodí do vedle stojícího kočárku.

40. V antikvariátu

Evžen položí na pult svazek tisícovek. Antikváři se vzrušením rozšíří panenky. S třesoucí se rukou bankovky prohlíží. Jsou to všechno tisícovky, kde místo Palackého je portrét Elizabety. Antikvář je nadšen. Otevře pokladnu a vysází Evženovi na pult patřičný obnos.

41. Ulice

Evžen jde po ulici. V ruce drží inzertní noviny. Kouká po číslech domů.
U jednoho velmi otlučeného a zpustlého domu se zastaví. Porovná ještě číslo domu s inzerátem a vejde.

42. Před dveřmi domovníka

Evžen zvoní. Dveře se otevřou a objeví se zarostlý obličej domovníka.
Je celý rozespalý. Evžen mu ukazuje inzerát. Domovník vezme klíč a jde s Evženem na dvůr domu.

43. Dvůr domu

Evžen s domovníkem přejdou dvůr a zastaví se u jakési dřevěné kůlny s okny. Podle zbytku cedule u dveří vidíme, že to byl kdysi fotografický ateliér. Domovník odemkne. Evžen s domovníkem vstoupí.

44. Ateliér

Evžen se rozhlíží po místnosti. Je v ní strašný nepořádek: krabice plné papírů, sem tam vykukuje zcuchané klubko starých negativů, všude prach a pavučiny. V koutě je starý, proleželý otoman. Oči Evžena se na něm zastaví. Chvíli na něj zírá a pak se otočí k domovníkovi: „Beru."

45. Obchod s hudebními nosiči

Evžen se prohrabuje CD disky.

46. Předsíň a obývák u Evžena a Milady

Evžen si svléká kabát.
Milada: „Co tak brzo?"
Evžen: „Ale starej odjel na veletrh, a já mám stejně napracováno ... jo ... dostal jsem prémii, kup si něco hezkýho," a podává Miladě hrst tisícovek.
Milada: „To je úžasný," a políbí ho na čelo.
Evžen: „Prosím tě, nevíš, kde jsou věci po matce?"
Milada: „Co?"
Evžen: „No ty starý krámy po mojí matce, doufám, že jsi to nevyhodila?"
Milada: „Na co je potřebuješ?"
Evžen: „Ale děláme v podniku sbírku ... ‚Člověk v tísni'."
Milada: „To jsou samý starý krámy, to nemůžeš nikomu dát. Ještě by nás pomluvili."
Evžen: „No já se jen podívám. Kde to je? ... Aspoň dobrou vůli můžu projevit, ne?"
Milada: „V komoře, v tý bíle nalakovaný skříni a v krabici, co leží na ní."
Evžen zamíří ke komoře.

47. Komora

Evžen vejde do komory. Otevře skříň, tam visí staré šaty. Podívá se nahoru na skříň. Sundá papírovou krabici a přehrabuje se v ní. Je tam několik párů dámských bot, kožené pásky, kožešinové límce apod. Na dně konečně objeví, co hledal: Matčina kabelka z krokodýlí kůže. Evžen ji očistí rukou od prachu. Objeví se do kůže vytlačené jméno „Evženie".

48. Ateliér

Evžen vejde do ateliéru. Je obtěžkán balíky. Rozsví-

tí. Uprostřed místnosti stojí starý proležely otoman. Evžen za sebou zamkne a jde s balíčky k otomanu. Začne je rozbalovat. V jednom je nové pyžamo. V druhém CD přehrávač a CD disk. Ve třetím matčina kabelka z krokodýlí kůže. Papíry zmačká a zakopne pod otoman. Převlékne se do pyžama. Na zem u otomanu nainstaluje CD přehrávač. Vloží do něj CD disk a pustí ho. Ozve se nám už známý pomalý sentimentální waltz z jeho snů. Evžen spolkne prášky na spaní a zapije vodou. Ulehne na otoman (na záda) a do úst si vloží ucho od matčiny kabelky z krokodýlí kůže. Zavře oči a čeká na sen.

49. Sídliště

Evžen stojí uprostřed sídliště. Kolem dokola samé panelákové domy. Evžen se bezradně rozhlíží. Všimne si babizny, která tlačí svůj kočárek po rozbahněné cestě. Rozběhne se k ní. Kočárek je plný kostí a králičích kožek. Evžen jí chce pomoct vytlačit kočárek z bahna, ve kterém uvízla kolečka. Babizna ho ostře odstrčí.
Babizna: „Jedeš, hajzle, vod tebe já nic nechci."
Evžen (nenechá se odbýt): „Prosím vás, nevíte, kde bych tady našel Elizabetu?"
Babizna (rozchechtá se): „Elizabetu? Říkáš Elizabetu? Tak ty pořád ještě nevíš, jak se jmenuje? Co? Ty chudáku, to ti vopravdu ještě nedošlo, vo co tu jde? Nebo to na mě jen tak hraješ?"
Evžen (naléhavě): „Nechci to zadarmo." A vyndá z kapsy hrst tisícikorun.
Babizna rozzlobeně praští Evžena do ruky s penězi. Peníze se rozlétnou a napadají do bláta. Babizna: „Chceš mě podplatit, ty grázle? Jsem nepodplatitelný!!" A rozjede se se svým kočárkem dál po zablácené cestě. Evžen sbírá peníze.
Vzdalující se babizna na něj křičí: „Jsem Velký Mogul, třetí oko, jsem Brahma, a ty se mě snažíš podplatit?" a příšerně se rozchechtá.
Vtom se otevře okno ve třetím patře jednoho paneláku a z okna se vykloní Elizabeta a volá a mává na Evžena: „Evžene, tady, tady jsem."
Evžen nechá sbírání peněz a rozběhne se k Elizabetě.

50. Schodiště paneláku

Evžen běží po schodech. Nahoře na odpočívadle ho už čeká Elizabeta s otevřenou náručí. Evžen ji chytne. Roztočí ji a potom jako nevěstu přenese přes práh bytu.

51. Byt Elizabety v paneláku

Evžen zavře nohou dveře bytu a vnese Elizabetu do obýváku. Z gramofonu se bytem rozléhá nám notoricky známý waltz. Evžen posadí Elizabetu do křesla. Ona však hned vyskočí.
Elizabeta: „Počkej, něco jsem ti připravila," a odběhne do kuchyně. Evžen se rozhlíží po bytě. Byt je prostorný, útulný, líbí se mu. Elizabeta se za chvíli vrací a přináší dort posázený čerstvými jahodami v želatině. Na dortu jsou čtyři svíčky. Postaví ho na stůl před překvapeného Evžena.
Evžen (civí na dort): „Elizabeto, jak víš, že právě tenhle dort zbožňuju? A co znamenají ty svíčky?"
Evženie (rozesměje se): „Ty si snad moje jméno nikdy nezapamatuješ. Já jsem přeci Evženie, ty blázínku ... Dneska jsou to přesně čtyři měsíce, co jsme se seznámili."
Evžen si všimne, že mezi svíčkami je vložená malá obálka s nějakým lístkem uvnitř.
Evžen: „Nějaký lístek tam je," vezme obálku, vyndá z ní lístek. Začne se šacovat, hledá brýle. Podává lístek Evženii: „Na, přečti mi to, zapomněl jsem si doma brýle."
Evženie (vyčítavě): „Já myslela, že doma jsi tady," vezme lístek a čte, „‚Sen je druhý život', Gérard de Nerval ... a někdy i první ..."

52. Kancelář

Vejde Milada, rozhlíží se po kanceláři. Najde očima Evžena. Sedí zády k ní u jednoho stolu a přehrabuje se v nějakých listinách. Milada otevře kabelku, vyndá z ní pouzdro s brýlemi a jde k Evženovi. Kolega si jí všimne a překvapeně na ni civí. Milada dojde k Evženovi. Vezme ho za rameno.
Milada: „Evžene, přinesla jsem ti brýle, zapomněl jsi ..."
Domnělý Evžen se otočí a my vidíme, že je to docela cizí člověk: „Prosím?"
Milada překvapením začne ze sebe koktat omluvu: „Promiňte ... já ..." a bezradně se otočí na kolegu, jako by u něho hledala vysvětlení. Kolega vyskočí ze židle a vede Miladu stranou (šeptá): „Evžen tady přeci už nejméně týden nepracuje ... dostal padáka ... teda, dal výpověď ... po dohodě ... To jste nevěděla?"

53. Byt Evženie v paneláku (ložnice)

Evžen s Evženií leží v posteli. Milují se. Evženie šeptá Evženovi: „Nesmíš mě nikdy opustit ... nepřežila bych to ... chtěla bych dítě ... tvoje dítě ... miláčku ..."

54. Kavárna

U jednoho stolku sedí Milada s doktorem Standou. Milada si utírá slzy do kapesníčku.
Doktor: „Evžen přeci není malý dítě. Asi sehnal něco lepšího ... chce tě překvapit.“
Milada: „A co to mluvení ze spaní? ... Tuhle volal ze sna nějakou Elišku ... Já to cítím ... tady,“ (ukáže si na srdce), „... je v tom určitě nějaká ženská.“
Doktor: „Evžen a ženská? Ty mě rozesměje)š.“
Milada: „Je teď v takovejch těch letech.“
Doktor: „Hele, to by sis přeci musela všimnout ... minimálně v posteli.“
Milada: „No právě.“

55. Byt Evženie v paneláku

Evžen sedí s Evženií na pohovce u stolu. Evženie je v osmém měsíci.
Evžen: „Jak víš, že to bude chlapec?“
Evženie: „Vím ... prostě to vím ... a bude se jmenovat Evžen ...“
Evžen: „Nebude těch Evženů moc?“
Evženie: „Ale já jinak nemůžu ... nakonec můžeš mu říkat třeba Petříček.“

56. Ulice před domem, ve kterém má ordinaci MUDr. Holubová

Evžen jde po ulici. Z povzdáli ho sleduje Milada. Schovává se do dveří domů, aby ji Evžen nezahlédl. Evžen vejde do domu, kde bydlí psychoanalytička. Milada za chvíli vejde do domu za ním.

57. Chodba domu

Milada se plíží k výtahu. Ten právě s Evženem opouští přízemí. Milada sleduje, ve kterém patře se výtah zastaví. Zastaví se ve třetím patře.

58. V ordinaci u psychoanalytičky

MUDr. Holubová: „Evženie ... Evženie,“ listuje ve svých poznámkách, „tak se přeci jmenovala vaše matka? Po pravdě řečeno jsem to čekala. Konečně kápla božskou. Víte s kým jste se to zapletl? ... Se svou animou.“
Evžen: „S kým?“
MUDr. Holubová: „Anima je ženská část mužské psychiky. Je to vlastně vaše duše. Je to předobraz ženy, kterou nosí každý muž ve svém srdci. Proto se vám představila nejprve jako Eva. Biblická Eva je kolektivní archetyp, je to symbol ženy jako takové. Žena obecná. Potom měnila sen od snu svoje jméno jako proces individuace, až došla ke jménu vaší matky. Teď už jméno měnit nebude. To vám garantuji. Obraz matky je totiž z velké části i obrazem animy. Matka je první konkrétní žena, s kterou se vy muži setkáváte.“
Evžen: „Ale já ji hluboce miluji a navíc čekáme dítě.“
MUDr. Holubová (zhrozí se): „S animou?“
Evžen (nejistě): „S Evženií.“
MUDr. Holubová (rozhořčeně): „Co vás to napadlo, člověče? Zbouchnout vlastní animu. To je horší než incest. Co já s tím mám teďka dělat?“

59. Chodba domu

Milada přešlapuje dole v hale před výtahem.

60. V ordinaci u psychoanalytičky

MUDr. Holubová: „Velký Mogul? ... a co ještě?“
Evžen: „Třetí oko ... a ... a ... Brahma ... a minule, že je pán Bůh.“
MUDr. Holubová: „A Napoleon nebo Karel Marx?“
Evžen: „Ne, to ne.“
MUDr. Holubová: „Tak to teprve přijde.“
Evžen: „Jak? Přijde?“
MUDr. Holubová: „Máte pěkně namyšlené Superego.“
Evžen: „Kde?“
MUDr. Holubová: „Ta špinavá baba, co jí smrdí z huby.“
Evžen: „Strašně.“
MUDr. Holubová: „Svědomí, kterému smrdí z huby.“

61. Chodba domu

Milada sedí na dlažbě v chodbě u výtahu. Má zavřené oči. Nahoře cvaknou dveře od výtahu a výtah se dá do pohybu. Milada otevře oči. Rychle vyskočí na nohy a schová se do stínu chodby. Sleduje příjezd výtahu. Výtah se zastaví. Vychází z něho Evžen a zamíří k východu z domu. Milada se ještě víc vtiskne do stínu. Evžen vyjde na ulici. Milada rychle vstoupí do výtahu a stiskne knoflík třetího patra. Výtah se dá do pohybu.

62. Předsíň v ordinaci u psychoanalytičky

Zazvoní zvonek u dveří. MUDr. Holubová jde otevřít. Za dveřmi stojí Milada.
Milada: „Vím všechno."
MUDr. Holubová: „To vám gratuluju. Kdo jste? Velký Mogul, pán Bůh, třetí oko?"
Milada: „Manželka Evžena."
MUDr. Holubová: „Pojďte dál." Jdou do pokoje.
MUDr. Holubová: „Posaďte se."
Milada (zůstane stát): „Měla byste vědět, že se Evžena nikdy nevzdám."
MUDr. Holubová: „To vám schvaluju."
Milada (vyvedená z konceptu): „... takže ... vy to s ním ... nemyslíte vážně?"
MUDr. Holubová: „Naopak, se svými pacienty to myslím vždycky vážně."
Milada: „S pacienty? ... Evžen není váš milenec? ... ale pacient? On je nemocný?"
MUDr. Holubová: „Nemocný ... to se takhle říct nedá ... má určité sny..."
Milada: „Sny?"
MUDr. Holubová: „Ano, sny. Prožívá teďka těžké období ... toho jste si jako jeho manželka musela jistě všimnout."
Milada: „Jaké sny?"
MUDr. Holubová: „Jsem vázána lékařským tajemstvím."
Milada: „Když mi to nemůžete říct jako lékařka ... prosím, prozraďte mi to jako žena ... jako žena ženě," a začne vzlykat.
MUDr. Holubová (vzdychne a bezradně rozhodí ruce): „Tak si sedněte ... to bude trochu delší."

63. Ulice před domem s ateliérem

Evžen jde po ulici. Za ním jako stín se plíží Milada. Evžen přijde před dům, ve kterém má ateliér. Opatrně se rozhlédne. Milada rychle zaběhne do dveří jednoho domu. Evžen ji neviděl. Vejde do domu.

64. Dvůr s ateliérem

Evžen přejde dvůr ke svému ateliéru. Odemkne dveře a vejde. Je slyšet, jak zamyká. Na dvůr se vplíží Milada. Nakukuje oknem do ateliéru.

65. Ateliér

Evžen se převléká do pyžama. Pustí hudbu, vezme si prášky na spaní, lehne si na otoman a do úst si vloží ucho tašky z krokodýlí kůže. Zavře oči.

66. Byt Evženie na sídlišti (obývák)

Evžen netrpělivě přechází sem a tam. Vedle z ložnice se ozývají výkřiky bolesti rodící Evženie. Evžen si zacpává uši. Náhle se ozve pláč miminka. Evžen si odkryje uši. Poslouchá miminko a usmívá se. Ze dveří ložnice vychází babizna a drží v ruce miminko v zavinovačce. Babizna ukazuje dítě Evženovi.
Babizna: „Kluk ... nepřipomíná ti to něco? Ne? ... já zapomněla ... dětská amnézie, co? ... Je to světice, ty parchante, jestli jí zkřivíš jenom vlásek ..." a ukáže hlavou na postel vedle v ložnici, kde leží Evženie. Vrazí dítě Evženovi do rukou a zamíří ke dveřím vedoucím z bytu. Vyjde na chodbu. Evžen s dítětem v náručí jde za ní zavřít dveře.

67. Chodba paneláku

Babizna sestupuje ze schodů. Otočí se ještě nahoru na Evžena, který stojí s miminkem v ruce ve dveřích bytu.
Babizna (křičí): „Jsem Papež, jsem Napoleon, jsem Karel Marx ... přede mnou nikam neutečeš."

68. Před antikvariátem

Evžen vychází z obchodu. V ruce drží balíček tisícikorun. Přepočítává je.

69. Předsíň a obývák u Evžena a Milady

Evžen přichází jako „z práce". Milada už na něj čeká.
Milada (zkouší ho): „Tak jak bylo v práci?"
Evžen se přezouvá do pantoflí: „Ale ... to víš ... nuda, nuda, šeď, šeď ... jo, málem bych zapomněl ... tady," a podává Miladě hrst tisícovek, „brali jsme prémie."
Milada: „Už zase?"

70. Ulice před domem s ateliérem

Milada se plíží ulicí. V ruce má igelitovou tašku. Zajde do domu.

71. Dvůr domu

Milada se doplížila k ateliéru. Nakoukne oknem dovnitř, aby se ujistila, že tam nikdo není. Potom vytáhne z tašky svazek klíčů a začne je zkoušet v zámku dveří. Konečně jeden klíč zabere. Milada vklouzne dovnitř.

72. Ateliér

Milada se rozkoukává. Nerozsvítí. Ze své tašky vytáhne noční košili. Převlékne se. Pustí CD, ozve se nám známý waltz. Vezme si prášek na spaní, lehne si na otoman, do úst vloží ucho od tašky z krokodýlí kůže a zavře oči.

73. Sídliště

Milada stojí uprostřed sídliště. Bezradně se rozhlíží. Nikde ani živáčka. Náhle za sebou uslyší nějaké řinčení. Otočí se a vidí, že proti ní jede stará špinavá baba s kočárkem. Z kočárku se ozývá pláč dítěte.
Babizna: „Nebreč, už tam budem."
Baba přejede s kočárkem kolem Milady. Ani se na ni nepodívá. Snaží se dítě v kočárku uchlácholit chrastítkem. Milada nakoukne do kočárku. Tam ale místo miminka leží malá litinová kamínka s kusem roury (tzv. 'bubínek'). Baba se s kočárkem zastaví, otočí se na Miladu.
Babizna: „Neuhlídala jste si ho ... co?"
Milada na ni udiveně civí.
Babizna: „Kdepak. Matka je matka ... ta když zavolá ..."
Baba se otočí a zase se s kočárkem rozjede. Chrastí chrastítkem a šišlá na kamínka v kočárku.
Milada se vzpamatovala. Rozběhne se za ní. Baba mezitím dojela s kočárkem na chodník před jeden panelák. Milada ji doběhne.
Milada: „Prosím vás, znáte to tady?"
Babizna: „Milá zlatá, já to znám všude."
Milada: „Hledám nějakou Evženii."
Babizna: „Evženie ... Evženie ... něco mi to říká ..."
Milada: „Má malé dítě ... a ... a ... nosí kabelku z krokodýlí kůže ..."
Babizna: „Krokodýl ... to je pěkná potvora ... podívejte," a vyhrne si rukáv. Ukáže špinavou paži plnou jizev od krokodýlích zubů.
Vtom z domu, před kterým stojí, vychází Evženie. Jde na nákup. Za ruku vede malého (čtyřletého) Evžena (jako by vypadl z oka Petříčkovi).
Babizna se na ni otočí: „Neznáte nějakou Evženii?"
Evženie se vyděsí a úzkostně k sobě přitiskne malého Evžena: „Co od ní chcete?"
Babizna: „Já nic, ale tady ta paní ji hledá," a ukáže na Miladu. Milada se podívá na Evženii a rozpláče se: „Ukradla mi muže."
Teď se rozpláče i Evženie a vzápětí za ní i malý Evženek. Baba se mezitím vzdaluje s kočárkem od obou žen.
Babizna (vykřikuje): „Jsem Noemova archa, jsem nebeský Jeruzalem, jsem Tórovo kladivo, jsem Krumhildina košile, jsem Jišajův kořen, Smaragdová deska, Sargan Akkadský, Královský kanec, Řepík lékařský, Desátý dům ... jsem Žvahlav," a blíží se i s kočárkem směrem k ohradě, na které je bílým vápnem napsaný nápis „Sběrné suroviny".

74. Ateliér

Milada se probudila. Má uplakanou tvář. Z dáli ze sna k ní ještě doléhá křik babizny: „ ... jsem Mochna husí, jsem čínský meloun ... jsem Cernunnos ..."
Milada se zvedne z otomanu, osuší si tvář, vypne přehrávač a začne se převlékat.

75. Ulice před domem s ateliérem

Po ulici jde Evžen.

76. Ateliér

Milada se dooblékla. Uklidila všechno tak, aby po ní nezůstala ani stopa. Jde ke dveřím. Odemkne, ale ve dveřích se zastaví, ohlédne se a pak se rychle vrátí. Popadne tašku z krokodýlí kůže a vyjde na dvorek.

77. Dvůr s ateliérem

Milada zamyká. Vtom slyší z průjezdu kroky. Rychle se schová za roh ateliéru. Na dvůr vchází Evžen. Jde ke dveřím ateliéru. Milada se přitiskne ke stěně ateliéru. Evžen si jí nevšimne. Odemkne a zmizí za dveřmi ateliéru. Milada si oddychne. Opatrně nakoukne oknem do ateliéru.

78. Ateliér

Evžen se převléká do pyžama. Pohvizduje si melodii nám už notoricky známého waltzu. Zapne CD přehrávač a hvízdání Evžena převezme hudba z cédéčka. Evžen si sedne na otoman. Zpod polštáře vyndá tubu

s prášky. Vezme jeden a jde k umyvadlu natočit si vodu do skleničky. Vtom si všimne, že taška z krokodýlí kůže není na svém místě. Nadzvedne polštář, ale ani tam není. Koukne pod pohovku. Taška nikde. Evžen začne zoufale tašku hledat po celé místnosti.

78. Dvůr s ateliérem

Milada pevně stiskne ucho tašky z krokodýlí kůže. Z očí se jí řinou slzy, odpoutá se od okna a rychle, leč opatrně zamíří přes dvůr ke dveřím vedoucím z domu na ulici.

79. Ateliér

Evžen propadne panice. Zoufale prohledává každý koutek místnosti. Nakukuje do všech zaprášených krabic a kufrů, které jsou v ateliéru jako pozůstatky z doby, kdy místnost sloužila jako fotografický ateliér. Po zemi se válejí různé papíry, zmuchlané negativy a potrhané a nepodařené fotografie. Taška ale nikde. Nešťastný Evžen stojí uprostřed místnosti a bezradně se rozhlíží. Náhle ho upoutá jedna fotografie ležící před ním na zemi. Evžen se k ní skloní. Zvedne ji. Nemůže uvěřit svým očím. Je to fotografie totožná s tou, která v jednom jeho snu visela na zdi u Evženie. Ano je to ona. Rozesmátá Evženie, Milan s rozmazaným obličejem a mezi nimi čtyřletý Petříček. Evžen si nevěřícně prohlíží obrázek. Potom se rychle, tak jak je v pyžamu, rozběhne ven z ateliéru.

80. Dvůr s ateliérem

Evžen vyběhne z ateliéru a běží do průjezdu domu. Zazvoní u dveří domovníka.

81. Chodba před dveřmi bytu domovníka

Domovník po několikerém zazvonění a mlácení do dveří přijde otevřít. Je celý rozcuchaný. Je vidět, že ho Evžen vzbudil. Podezřele se dívá na Evžena, který před ním stojí jen tak v pyžamu. Evžen mu strčí pod nos fotografii: „Prosím vás, je to strašně důležitý, tuhle fotografii jsem našel tady v ateliéru … nevíte náhodou, jak se tam mohla dostat?“
Domovník: „Vy jste dobrej … Jak to mám vědět? … Jestli to bylo mezi těma krámama, tak to jsou nějaký zbytky po starym Fikejzovi.“
Evžen: „Kdo to je?“
Domovník (prohlíží si fotografii): „Vidim ty lidi prvně.“
Evžen: „Já myslím starej Fikejz.“
Domovník: „… no přeci ten fotograf, co to tady měl před váma …“
Evžen: „Kde bych ho našel?“
Domovník: „To já nevim. Prej je v nějakým domově důchodců nebo co …“

82. Domov důchodců

Evžen se baví se zdravotní sestrou. Ta mu ukáže na jednoho stařečka sedícího dole v zahradě na lavičce. Evžen k němu zamíří.

83. Zahrada domova důchodců

Na lavičce sedí pan Fikejz. Je vidět, že je někde daleko se svými vzpomínkami. Evžen k němu přistoupí. Zakašle. Fikejz zpřítomní. Evžen se chce představit, ale starý Fikejz, když ho spatří, se rozjasní: „No to je dost, Milane, že sis vzpomněl na starýho kamaráda. Jak to prosím tě děláš, že vypadáš pořád tak mladě. To já jsem proti tobě učiněná ruina.“
Evžen: „Promiňte, pane Fikejz, asi jste si mě s někým spletl.“
Fikejz si ho pozorně prohlíží: „A víte, že máte pravdu? Milan je totiž už nejmíň čtyřicet let mrtvej … to ta podoba mě tak zmátla. Jako byste mu z oka vypadnul. Jenže jemu bylo asi tak kolem třiceti, když … když umřel,“ a Fikejz se odmlčí, jako by vzpomínal. Hned se ale vzpamatuje a otočí se na Evžena: „Vy jste ale asi přišel kvůli něčemu jinému, viďte?“
Evžen: „Možná že ani ne.“ Vytáhne z kapsy fotografii, kterou našel ve Fikejzově bývalém ateliéru a podrží ji před obličejem starého Fikejze: „Pamatujete se na tuhle fotografii, můžete mi o ní něco říct?“
Fikejz: „Kde jste k ní přišel?“
Fikejz vezme fotografii do ruky a pozorně si ji prohlíží, usmívá se: „Krásná Evženie … on měl vždycky větší štěstí u ženskejch než já … a to je jejich Petříček … pár dnů potom, co jsem zmáčknul spoušť u tohohle aparátu … se Milan zabil. On se vlastně nejmenoval Milan, ale Evžen … po otci. Oni měli v rodině takový zvyk, že prvorozený syn se vždycky musel jmenovat Evžen. Táhli to už takhle asi desátou generaci. Evžen ale svého otce nenáviděl, ani nevím proč, a nesnes, aby mu někdo říkal jménem, které nosil jeho otec, a tak jsme mu museli říkat Milan. Sám si to jméno vybral, zdálo se mu takové neutrální. Teď si vzpomínám, že se ani ten jejich kluk nejmenoval Petříček, ale taky Evžen. Milan, jak nenáviděl svého otce, tak se přeci jen neodvážil porušit

rodinnou tradici, ale říkali mu Petříček. Taková vzpoura na kolenou."

Prohlíží si fotografii: „ ... hejbnul se do expozice ... jako by ta rozmazaná hlava byla varováním ... předtuchou ..."

Evžen (snaží se zakrýt vzrušení): „Co se mu stalo ... na co zemřel?"

Fikejz (pokrčí rameny): „Prý uklouznul nebo zakop o dětský kostičky ... upad na hlavu na roh stolu nebo na schod ... nebo co ... taková blbá smrt ... kdyby nebyl vožralej, tak ..."

Evžen: „A Evženie?"

Fikejz: „Celé je to hrozně smutná záležitost. Evženie byla skutečně krásná, ale pěknej cvok. Když se narodil Petříček, tedy malý Evženek, tak Evženie začala pomalu o Milana ztrácet zájem. Začala se v ložnici zamykat ... samozřejmě s Petříčkem ... přenesla na něj prostě všechnu svou lásku ... a Milan to neunes ... zhroutil se, začal chlastat a pak už to s ním šlo rychle z kopce."

Evžen: „A co bylo dál?"

Fikejz: „Když pak Milan umřel, bylo to ještě horší. Evženie si totiž vzala do hlavy, že Milana zabil malý Petříček, byla přesvědčená, že mu ty kostičky pod nohy strčil úmyslně ... a to pak už vůbec z ložnice nikam nevycházela a jen hlídala Petříčka. Celé dny a noci na něj koukala a držela ho za ručičku ... bála se, že přijde policie, a že jí malého Petříčka odvedou v poutech jako vraha a zavřou do vězení ..."

Evžen: „Jak si to mohla myslet?"

Fikejz: „Dyť vám říkám, že byla cvok."

Evžen: „Jak to dopadlo ... tak mě nenapínejte."

Fikejz: „Jednoho dne je našli voba ve vaně s podříznutejma žílama na rukách."

Evžen: „Koho voba?"

Fikejz: „Evženii a malýho Petříčka. Napřed řízla sebe a pak jeho. Neunesla ten strach, tu úzkost, to čekání. Nepřežila zkrátka svůj život. Jako ten profesor ve Felliniho 'Sladkým životě', co taky povraždil celou svou rodinu, aby ji uchránil před životem ... Evženie i Milan ho strašně milovali ... fascinoval je."

Evžen: „Kdo?"

Fikejz: „Tenhle Felliniho film ... Viděli ho snad padesátkrát."

Evžen: „To bude asi dědičný."

Fikejz: „Všechno je dědičný. Všechno naše poznání je vlastně jen vzpomínání si na to, co jsme zdědili ... Malýho Evženka nakonec zachránili. Přeci jen nedokázala na tu žiletku, v jeho případě, patřičně zatlačit ... asi se v ní na poslední chvíli probudil mateřskej cit nebo co."

Evžen (jako by sám pro sebe): „Dál už to znám."

84. U psychoanalytičky

Evžen leží na pohovce. Je strašně rozčilený. MUDr. Holubová drží v ruce nám známou fotografii. Prohlíží si ji.

MUDr. Holubová: „... to se nám to pěkně zamotává ... Proč jste mi neřekl, že máte pořezaný zápěstí?"

Evžen: „Neptala jste se."

MUDr. Holubová: „Já se vás přeci nemůžu na všechno ptát, správně bych se vás vůbec neměla na nic ptát. Měl byste ... sám ... spontánně ... asociace ... co vás napadne ... a tak ... Jenomže na to já nemám čas ... Víte, kolik mám pacientů? ... Tak to z vás musím z každýho dojit jako z kozy."

Evžen (ji neposlouchá): „Vám to může být jedno, ale co já? Jak se s tím mám vyrovnat? ... Nejdřív jsem zlikvidoval svým tajným přáním matce její dítě, čímž jak se ukázalo, jsem vlastně zlikvidoval sám sebe, pak jsem zprovodil ze světa jistého Milana, z kterého se vyklubal můj otec, abych se pak spustil se svou matkou nebo animou nebo kdo je to a zplodil s ní dítě, vlastně sebe sama."

MUDr. Holubová: „Na tohle zřejmě s obyčejným oidipovským komplexem nevystačíme."

Evžen: „A to nemluvím o superegu, který je mi v patách ... mimochodem měla jste pravdu, už se holedbalo, že je Napoleon a Karel Marx ... a taky papež."

MUDr. Holubová: „A to jsem vám ještě neřekla, že se tady byla na vás zeptat vaše manželka a já jí všechno vyklopila."

85. Byt Evžena a Milady

Evžen přichází domů. Je vidět, že je pěkně zkřísnutý. Zuje si boty a nasadí pantofle. Milada sedí v křesle v pokoji, celá skleslá, s očima zarudlýma od pláče. V ruce křečovitě drží ucho kabelky z krokodýlí kůže.

Milada (aniž by zvedla k Evženovi hlavu): „Vím všechno ... něco s tím, prosím tě, udělej ... musíš si vybrat ... buď já ... nebo ona ... na," a podá mu kabelku.

Evžen mlčky vezme od Milady kabelku z krokodýlí kůže, popojde do předsíně, zuje si pantofle a obuje si opět boty a bez jediného slova vyjde ze dveří.

86. Sídliště

Z okna paneláku, kde bydlí Evženie, se vyklání malý Evženek a volá: „Táta ... táta ... de ..."

Evžen spěchá sídlištěm. Z povzdáli ho sleduje babizna opírající se o kočárek. Evžen vběhne do domu.

87. Schodiště

Evžen běží po schodech nahoru. Dveře do Evženina bytu jsou otevřené.

88. Byt Evženie

Evžen ve zlé předtuše běhá z místnosti do místnosti. Evženie nikde. Chce se podívat i do koupelny, ale dveře jsou zamčené zevnitř. Evžen se rozběhne a ramenem je vyrazí z pantů.

89. Koupelna

Za dveřmi je jakási obrovská místnost, kde všechno je značně naddimenzované. Uprostřed stojí obrovská vana a v ní leží mrtvá obrovská Evženie. Evžen je v poměru ke všem věcem, ale i k Evženii jako čtyřleté dítě. Evžen přistoupí k vaně. Musí si stoupnout na špičky, aby viděl do vany. Z rozříznutých tepen na zápěstí vytéká z Evženie krev a zbarvuje vodu ve vaně do červena. Evžen (začne vzlykat): „Evženie ... Evženie ... mami ... mami ...“ a dá se do usedavého pláče. (Hlas dospělého Evžena se deformuje v hlas malého dítěte). Mrtvá Evženie zvedne hlavu, usměje se na Evžena: „Neplakej, Petříčku, vždyť je to jenom sen ... a sen je splněné přání ... pojď malinkej, maminka tě naučí plavat, pojď ...“ a vezme svýma velkýma, pořezanýma rukama Evžena a tak jak je v šatech ho zvedne ze země a vnoří do rudnoucí vody ve vaně. Evžen sotva stačí. Musí stát na špičkách s hlavou zvrácenou, aby ‘nepolykal andělíčky’.
Evženie sepne ruce a ponoří je do vody proti Evženovi: „Podívej, nic to není ... á ... dva ... tři ... á ... dva ... tři ... á ... dva ... tři,“ předvádí Evženovi základní tempa rukou při plavání stylem ‘prsa’.
Evžen se ji snaží napodobit. Obrovská ruka Evženie ho pod břichem nadzvedává. Evženie: „No vidíš, jak ti to jde ... jak jsi šikovnej ... musíš se to naučit ... člověk musí umět především plavat ... jinak nepřežije ... á ... dva ... tři ... á ... dva ... tři ...“

90. Obývák u Evžena a Milady

Milada luxuje. Z předsíně se ozve pronikavý, dlouhý, nedočkavý zvuk zvonku. Milada vypne vysavač a jde otevřít.

91. Předsíň v bytě Evžena a Milady

Milada otevře dveře. Za nimi stojí usmívající se Evžen. Milada se mu vrhne kolem krku. Evžen ji lehce odstrčí. Evžen: „Hádej, koho jsem ti přived?“ a vystrčí před sebe malého Evženka, který se schovával za jeho nohama. Milada se rozzáří, rozpřáhne ruce: „Petříčku, pojď k mamince.“
Evženek se jí vrhne do náruče. Evžen mezi tím postaví kufřík s výhrou ve Sportipu na stůl a otevře u něho víko. Kufr je plný balíčků tisícikorun. Milada s Petříčkem v náručí se vrhne na Evžena a zahrne ho polibky. Evžen (hrdě): „Už se za mě na plovárně nebudeš muset stydět.“

92. V tramvaji

Tramvaj X jede po ulici. Za předním sklem je cedule „Manipulační jízda“. Tramvaj je prázdná, jen v jednom rohu sedí babizna. Na klíně má síťovou tašku. V tašce je starý, rezavý kuchyňský nůž z čerstvě nabroušeným ostřím. Babizna si pro sebe mumlá: „Jsem sluneční panna, jsem Dharma, jsem hvězda Betlémská, jsem aurické vejce, jsem Atmán, jsem malý i velký Albert, jsem Kolohamsa, Anatta, Zlaté tele, Gog i Mogog, Dugba, Alkahest, Mandragora – samice, Ahonkara, Modrá barva, Terafin, jsem číslo jedenáct ...“

Konec

Jen tak©

groteska v koupelně

Martina Kinská

(2002 – 2003)

Adamovi ode mne

Účastníci:
Adam, majitel koupelny
Pan, v červeném smokingu
Carmen, slečna sousedka s květy na šatech
Profesor, doprovázen Lopem
Lope, doprovod Profesora
Karel, sparťan s dobráckýma očima
Sea, dívka s vlasy

I.

Koupelna (zašlé, nazelenalé kachličky), spíše větší, snad v činžovním domě, ale o skutečné rozměry brzy přestane jít. Vzadu vana, vepředu nalevo umyvadlo se zrcadlem, napravo záchodová mísa se zásobkou na vodu.

Tento prostor nikdy neopustíme, všechny ostatní prostory, jakkoli mají oprávněnou existenci, jsou pouze tušené.

Přichází Adam v ovíněném stavu. Jak se jde v opilecké svědomitosti umýt, zadívá se na sebe do zrcadla.

Adam Ty zase vypadáš. Jenže já, kamaráde, už s tebou končím. Od zítra nekouřím. A nepiju. A ... to možná až za týden, něco mi zase musí zůstat. Co nemůžu? Můžu! Můžu klidně pohnout celým světem, když budu chtít. Ale já nechci. A budu pravidelně zalívat kytky, až si nějaký pořídím. Seš takovej studenej čumák. S takovýmhle výrazem jdi k čertu.

Ve vaně se posadí Pan v červeném smokingu, doposud nebyl vidět.

Pan Nemoh bys mluvit trochu méně nahlas?

Adam Nemoh, vyřizuji si tu důležité osobní věci.

Pan Nebo trochu více potichu?

Adam To by šlo.

Pan Jsi velice laskav.

Adam Rádo se stalo. – Promiňte, ale ležíte ve vaně.

Pan Ležím ve tvojí vaně.

Adam Ležíte v mojí vaně ve smokingu.

Pan Ležím ve tvojí vaně ve svém smokingu.

Adam Ležíte v mojí vaně ve vašem červeném smokingu.

Pan Ležím ve tvojí vaně ve svém svátečním červeném smokingu.

Adam Už nehraju, nic mě nenapadá.

Pan Ležím ve tvojí vaně ve svém jediném svátečním červeném smokingu –

Adam Řek jsem, že už nehraju.

Pan – a v pravé kapse toho mého jediného svátečního červeného smokingu mám – červený Malbora.

Adam Fakt?

Pan Jo.

Adam A ... když už tady tak ležíte v mojí vaně ve vašem jediném svátečním červeném smokingu a máte v kapse ty cigára... Nemohl byste mi jednu dát?

Pan Nemoh.

Adam A proč?

Pan Žádný tam nemám.

Adam Ale v červeném smokingu tu jste, a v mojí vaně.

Pan To nepopírám. Ale cigarety nemám. Přísahám.

Adam Škoda.

Adam sedí pod umyvadlem, Pan ve vaně, koukají na sebe. Po chvíli.

Pan Nuda co?

Adam Strašná.

Pan Ale nepůjdeme spát.

Adam Teď už se to snad ani nevyplatí.

Pan Moje řeč! Každá chvilka se má využít, prožít naplno. Na spaní bude ještě času, až nás to bude mrzet – no ne?

Adam No jo.

Pan No, jo, ale cigára nejsou, jediný, co tu teče, je voda, a ani jeden z nás není ženská.

Adam Já teda určitě ne.

Pan Já taky ne. A máte tu vůbec nějaký takový „ženský“?

Adam Mám tu docela velkou spoustu fotek, černobílých i barevných.

Pan Měl jsem na mysli jaksi živější podstatu.
Adam Živá by tu byla jedna.
Pan Tady?!
Adam Tady v domě.
Pan Výborně. Sem s ní.
Adam Vám se to řekne. Je něco mezi půl jednou a půl čtvrtou ráno, nevím přesně, prostě nesvítí veřejný, v každém případě slečna Carmen chodí spát v deset.
Pan Vážně?
Adam Ano.
Pan Jak víš, že chodí spát zrovna v deset? Byl jsi snad u toho? Cóóó?
Adam Náhodou vždycky v dvaadvacet hodin nula nula minut zhasíná, vždycky.
Pan A pak rozhodně spí až do rána bílého. Svědomitost sama, opravdu.
Někdo zaklepe na dveře bytu.
Pan Já nejdu otevřít.
Adam Tak jsme dva.
Pan Šli dva, šli tři.
Adam A bylo jich pět.
Pan Sedm trpaslíků.
Adam Devítihlavá saň.
Pan To se nepočítá.
Adam To se teda počítá. Hlava je hlava.
Pan No dobře. Dvanáct měsíčků.
Adam Čtyřicet loupežníků.
Pan Čtyřicet loupežníků a Alibaba.
Adam To neplatí.
Pan Platí.
Adam Neplatí.
Pan Tááák...
Adam *(odpočítává)* Čtyřicet poprvé, čtyřicet podruhé, čtyřicet ...
Pan Sto jedna dalmatinů!
Adam Dobře, jdu tam.
Po chvilce je zpátky, ovšem s poněkud jiným výrazem.
Adam To je ona!
Pan Kdo?
Adam Slečna Carmen.
Pan Sem s ní! Pořádná ženská tu už pěknou chvíli chybí. Trošku rozvířit hladinu!
Adam Ona je taková odměřenější a jemná a –
Pan Bude horká koupel. Holt někdo to rád horké ... Ať jde dál. Klid – slibuju, že budu slušný. Ty buď na oplátku společenský.
Adam Pojďte dál, slečno Carmen.
Vstupuje slečna Carmen v hedvábné, květované noční košilce a se vším, co k slečně takového jména patří, jakkoli by mohla pověst klamat.
Carmen Nechci rušit. Jenom mi došla zubní pasta, tak jestli byste mi snad nemohli půjčit, trošku.
Pan Ovšemže.
Carmen Je mi to opravu velice trapné. Víte, člověk už chce ulehnout, omyje si obličej, krk, ruce, tělo, nohy a už zbývají pouze ty zuby – a náhle zjistí, že to jaksi nelze. Není pasta. Došla. Jsem jen tak nalehko.
Adam Nemusíte se omlouvat. Jakou byste si dala? Máme peprmintovou, bělící a taky Perličku a Tutti frutti.
Carmen Jestli mohu poprosit, tak Perličku. Chutná jako sladké jahody.
Pan Vy jste taky sladká – teda chci říct, sladce voníte.
Carmen To bude to šeříkové mýdlo. Děkuji. Nashle –
Pan Počkejte! Nechcete si ty zoubky vyčistit zde? Máte tu společnost. Viď, že budeme moc rádi, když si Carmen vyčistí zoubky právě tady?
Adam Jistě.
Carmen Nevím, jestli je to vhodné.
Adam Vůbec se nestyďte, jako doma.
Pan Klidně si i odložte.
Carmen Je mi tak akorát. Když tedy dovolíte.
Carmen si ostýchavě čistí zuby. Mezitím Adam s Panem na sebe 'cosi' gestikulují. Carmen se při čištění zubů rozpovídá, je jí však hůře rozumět.
Carmen Tohle je taková moje malá premiéra.
Adam Co je to vašeho?
Carmen Premiéra.
Adam Aha.
Carmen Jsem nervózní, když se na mě někdo dívá, když jím, nebo si čistím zuby, nebo jenom jdu v plavkách k bazénu. Je to velmi osobní.
Adam Ovšem.
Carmen Vy se nestydíte?
Adam Já nechodím plavat za světla.
Carmen *(s vyčištěnými zuby)* Děkuji. Už je pozdě, byli jste milí, půjdu spát.
Pan Ale kampak – noc je ještě mladá. Tady bude ještě pořádně veselo.
Adam Já teda nevím.
Pan Tady ještě bude pořádně veselo, říkám. A proto bychom byli rádi, moc rádi, Carmen, kdybyste tu s námi pobyla. Za chvilku přijde společnost.
Adam Nikoho jsem nezval.
Pan Říkám, že přijde společnost, tak přijde společnost. Mně můžete věřit, Carmen. A ty se nech překvapit. Kdo si počká, ten se dočká.
Chvilku trapné ticho, až je to vážně trapné.
Pan Snad abychom začali sami – Adame, sekt se chladí za umyvadlem.
Adam A kdo by ho tam asi dal?
Pan Ty.
Adam Že o tom nic nevím.
Pan Zvykej si. Carmen, pijete demi nebo brut?

Carmen Já nevím, jestli je to vůbec vhodné, právě jsem si vyčistila zuby.

Pan Ale ovšem – máte u sebe kartáček a my máme dostatek past různých druhů. Pak si můžete zoubky vyčistit znovu. Demi? Brut?

Carmen Brut. Jenom kapičku, abych neurazila.

Adam Hned to bude.

Pan Skvělá značka, uvidíte.

Carmen Opravdu jenom kapičku.

Pan Kapička ke kapičce – a už to teče. To je jen taková limonádka. Tak na –

Adam Slečnu Carmen!

Pan Tak na slečnu Carmen!

Carmen To je od vás milé.

Pan Jednoduchý výběr – jste jediná, kdo tu má vyčištěné zuby – hahaha.

Adam Chutnala vám ta pasta?

Carmen Ano.

Adam Koupil jsem ji v drogerii.

Carmen Tam ji také kupuji.

Adam Vážně?

Carmen Ano.

Adam Máme mnoho společného.

Carmen Zdá se.

Pauza, kterou se baví pouze Pan, je přerušena dalším zaklepáním.

Pan Už jsou tady.

Adam Kdo?

Pan Společnost.

Adam Já nejdu otevřít.

Pan Já taky ne.

Carmen Mám jít?

Pan Já rozhodně nejdu otevřít.

Adam A já už vůbec ne.

Carmen Já tedy asi půjdu.

Adam Moment.

Pan Musíte říct, Carmen, že taky nejdete otevřít.

Carmen Tak já taky nejdu otevřít.

Adam Král měl tři syny.

Pan Sedmero krkavců.

Adam Deváté srdce.

Pan Dvanáct panen.

Adam Třináctá komnata.

Pan Jelen osmnácterák.

Adam Dvacetihlavá saň.

Carmen Tři sta třicet tři stříbrných stříkaček!

Adam Dobrý!

Pan Jste vítěz, Carmen. Jdu otevřít.

Adam Byla jste skvělá, slečno Carmen.

Carmen Děkuji, jen mě to tak najednou napadlo.

Vrací se Pan, přivádí Lopeho a Profesora. Možná jsme je už někdy potkali na ulici, vlastně zcela určitě.

Pan A jsou tu další hosté. Lope a Profesor. A to je slečna Carmen. Ano… a Adam.

Adam Vítám vás.

Carmen Těší mě.

Profesor Někdy i nás.

Lope Hodně štěstí a zdraví, všechno dobré a nejlepší.

Adam Slečna nemá narozeniny.

Lope Ale bude mít.

Carmen Ano, za dva měsíce a osmnáct dní. To je úžasné, že to tak vyšlo!

Pan Posaďte se, kde je libo, ať nám nevynesete spaní.

Jsou pochopitelně stále v téže koupelně.

Adam Hned přeleštím skleničky.

Profesor Není třeba. Já pít nemůžu a on nesmí.

Adam Tak snad nealko? Vodu?

Profesor Nic. Držíme půst.

Carmen Já také občas držím dietu.

Pan A já vám všem držím palce!

Adam Přijde ještě někdo?

Pan Ještě dva.

Carmen Pět peněz – pět peněz!

Adam Teď nehrajeme slečno Carmen.

Carmen Omlouvám se.

Lope Nemusíte hned brečet.

Profesor Jen ať si pobrečí, uleví se jí.

Adam Já to tak nemyslel.

Pan Ale myslel.

Carmen Nic se nestalo. Člověk si má vždy umět najít důvod, proč být šťastný. Dneska je například venku tak krásně.

Lope Je tam sedm pod nulou a fujavice.

Adam Kouzlo zimní noci.

Lope Zase silvestr.

Carmen Ano, ovšem, už přece začal silvestr.

Pan To chce oslavit!

Carmen A koledy! O Vánocích si jich člověk ani nestačí užít! Nějakou klasickou!

V podivné deformaci začínají zpívat koledy. Některý ze známých vánočních hitů je přerušen bušením.

Carmen Tisícročná včela!

Adam Úžasné!

Pan Na vás prostě dnes nikdo nemá, Carmen.

Carmen Oh!

Adam Já jdu.

Profesor Bude to trvat dlouho?

Pan Chvilku.

Lope Co se tu chystá?

Pan Silvestr. A pak celý nový rok!

Carmen Můžeme vykročit do nových etap svých životů! Life is life nana nanana!

Adam přivádí Seu a Karla, spíš bychom mu ale říkali Karlík, i když je mu kolem čtyřiceti.

Sea Dobré ráno.
Carmen Zas je tu rááápo, proklaté rááápo!

Adam Není zvyklá pít.

Sea Tady je to taky smutné.

Sea vystoupí na hranu vany a chodí po jejím dlouhém okraji.

Karel Není zvyklá chodit mezi lidi. Já jsem sparťan.

Adam Já slávista.

Karel A stejně tě mám rád, ty kluku pitomá.

Pan Všichni se máme dneska rádi, proto tu jsme.

Profesor Nezdržujte to.

Lope Budeme dál zpívat?

Pan Budeme si povídat. Lidi si málo povídají.

Lope Prý lidi!

Pan Neprovokuj!

Další z trapných pauz.

Karel A nedaj gól a nedaj! A já bych to tak chtěl.

Carmen Já bych chtěla tančit.

Sea Chtěla bych nalézt vodu.

Lope Chtěl bych je zpátky, mít právo na svoje jméno.

Profesor Proč musím pořád u všeho být!

Pan Budeme si jenom povídat. Jen tak.

Adam Počkat, já tomu vůbec nerozumím … Co to říkáte? Kdo vůbec jste?

Každý si opakuje svoje věty, neříká je rozhodně poprvé. Po chvíli se seskupení zformuje do čehosi, co připomíná dětskou hru Kolo, kolo mlýnský.

Adam Tohle je moje koupelna!

Pan Budeme si jenom povídat. Svět potřebuje komunikovat.

Sea Hledám vodu, prameny, prameny snů. Všechno smyju.

Lope Mohly by být i tady, už jsem hledal na různých místech.

Carmen Té pasty jsem si půjčila jenom trošičku. Přece se tak moc nestalo. Ne, netančím.

Profesor Už nechci vůbec nic. Musí to skončit. Proč všichni pořád něco chtějí?

Karel Voni si ani neuměj přihrát, natož aby vystřelili. Já se toho nedočkám, nedaj gól a nedaj.

Pan Dočkáme se všichni. Adame, ještě sekt a dámy zpěv!

Vše dle jeho pokynů. Carmen a Sea zpívají koledy, Pan bouchá další sekt, Lope se snaží vzít si skleničku, ale Profesor mu ji neustále bere. Adam to chvíli pozoruje. Sea usíná. Ostatní tu a tam pronášejí své oblíbené věty.

Adam Co chcete?! Tohle je moje koupelna!

Pan To chce sprchu!

Všichni, kromě spící Sey, rvou oblečeného Adama pod sprchu a připadá jim to ohromně zábavné, všem až na Adama.

II.

Celý obraz místnosti je násoben do horizontály – alespoň místy – ať už videoprojekcí či využitím velkých zrcadel; přesto se neztrácí uzavřenost a izolovanost koupelny. Vana je převrácená. Večírek je už v pokročilejším stadiu, polohy jednotlivých osob, když jim tak říkáte, jsou bizarnější. Profesor sedí na zásobce na vodu, kouše si nehty, Sea spí, zbytek společnosti se snaží bavit.

Karel Ona vážně zase spí. I uprostřed takové oslavy a ona usne. To bys nevěřil, kluku pitomá – to je pořád, například osmdesátá osmá minuta, stav 1:1, kdo vyhraje, postupuje do Poháru mistrů, a ona klidně usne. Nemáš cigáro?

Adam Ne.

Pan Nate.

Adam Co tak najednou?!

Pan Chráním tvoje zdraví.

Karel Díky. Je mi zle ještě dneska, když si na to vzpomenu. To její ustavičný spaní!

Adam Nechte ji, třeba je unavená.

Karel Prosím vás z čeho?

Adam Já nevím, dívky to třeba mají jinak. Slečna Carmen například chodí spát v deset. I dneska chtěla jít spát v 22.00. Ale neměla pastu a … nakonec si ji přišla vypůjčit, a tak trochu se tu zdržela.

Carmen Ale jenom krapet – kapičku – a propos – kde je kapička něčeho?

Pan Hned to bude. Prosím.

Adam Kde to pořád berete?

Pan Kouzlo posledního dne!

Carmen Jste laskav, mistře.

Pan Pro takovou dámu je potěšením konat cokoli.

Carmen Třeba i hubit šváby?

Pan Ovšem.

Carmen Kdykoli?

Pan Pro vás kdykoli! Vaše štěstí je mi nade vše. Jakmile by se někde objevil jen stín švába, nebo jenom podezření na jeho výskyt, nastoupil bych ihned do boje na život a na smrt!

Carmen Tak prosím –

Pan Co?

Carmen Nastupte!

Pan Myslím, že to není nutné, žádní tu nejsou.

Carmen Mohli by přijít třeba odpadem v umyvadle.

Pan Obávám se –

Carmen Obávám se, že je nutné tu díru střežit. Hned.

Pan Snad by –

Carmen Řekl jste, že byste pro mě udělal cokoli a najednou je vám zatěžko pohlídat odpad v umyvadle? Dobře, mohu požádat kohokoli jiného. Jen si uvědomte, že slovo dělá muže.

Pan Dobře. Pak ale vy splníte jedno přání mně.

Carmen Když to bude v mých možnostech a nebudete chtít nic neslušného, tak prosím.

Pan Výborně. Pánové, za čest všech mužů a jejich slov – jdu hlídat švába.

Pan stojí u umyvadla a upřeně hledí na odpadní díru.

Lope a Karel ukořistili několik lahví pro sebe.

Adam Nerad vás ruším, ale nemohl byste mi dát aspoň jednu cigaretu?

Pan Musím bohužel tebe i ostatní přítomné upozornit, že všechny další dávky nikotinu jsou určeny pro šváby, jde totiž o účinný bojový plyn!

Adam Slečno Carmen, není toho škoda?

Lope Hlavně těch švábů.

Adam Je to vlastně plýtvání. Slyšíte mne, slečno Carmen, je to vůbec rozumné?

Carmen Pro mne je to osudově nezbytné.

Pan Má pravdu.

Carmen Neměli bychom spíše vzbudit Seu?

Adam Nevím.

Carmen Měli.

Carmen budí Seu.

Sea Omlouvám se, asi jsem usnula že?

Adam Nic se nestalo.

Carmen To bych neřekla. Miláčku, usnout ve společnosti jen tak – to není jen tak. To je prostě neslušné.

Sea Omlouvám se, ale já jsem musela.

Adam Tak už to necháme být.

Carmen Je to pro vaše dobro, zlatíčko. Žena má být ozdobou společnosti, její duší a ...

Sea Máte krásné šaty.

Carmen Líbí se vám?

Sea Tolik květů – jeden květ, dva květy, tři květy, čtyři květy... áááá ...

Carmen Snad zase nebudete spát?!

Sea ...pět květůůůů, promiňte.

Adam Tak, tady je to alespoň pohodlnější.

Carmen Ona zase usnula. To je skandál. Ona zase klidně usnula. Ani nedopočítala květy na mých šatech. To je prostě neslušnost, uprostřed rozhovoru –

Adam Slečno Carmen, je jich sto dvacet čtyři.

Karel se zvedne od lahví.

Karel Vážení přátelé. Mám k vám jednu prosbu. Jednu velikou prosbu, pravděpodobně mi můžete zachránit život.

Profesor Jak?

Karel Já musím.

Carmen Co musíte?

Karel Mně je to trapné, ale já prostě musím.

Adam Aha.

Lope Jááásné.

Carmen Nechápu.

Pan To mě nepřekvapuje.

Carmen Aby vám neproklouz šváb.

Pan Nemějte strach.

Carmen V jistých momentech mě ten pocit přepadá.

Karel Chápu, že máte svoje problémy, ale já vážně musím.

Adam A co my s tím?

Karel Potřebuju soukromí.

Carmen Ahá.

Pan Ahá.

Lope Haha.

Karel Jestli byste nemohli odejít – na chvilku.

Adam Obávám se, že ne. Celý byt je v rekonstrukci, už asi dva roky. Jediná obytná místnost je tato.

Carmen A na chodbě rozhodně stát nemůžeme.

Pan Pokud tam není alespoň jeden šváb.

Carmen Připadáte si vtipný, že?

Pan Já si počkám.

Carmen To se načekáte.

Pan Hej švábe, vyzývám tě na souboj ve jménu Carmen se sto dvaceti čtyřmi květy!

Karel Nerad vás obtěžuju, ale mohl by to někdo vyřešit rychle, třeba někdo inteligentní.

Všichni se podívají na Profesora.

Profesor Já?

Karel Upřímně řečeno, mně je úplně jedno, kdo to vyřeší, ale ať to někdo vyřeší.

Profesor Jestli to chápu, nemůžeme odejít do jiné místnosti.

Adam Když už jsme si tady zvykli.

Pan Nikam. Víme, jak ty přesuny při oslavách dopadají!

Profesor Ovšem vám jistě bude dělat potíže v naší přítomnosti... to, že?

Karel Většinou čůrám sám.

Lope A kdybyste zavřel oči – jako že tu nejsme?

Karel To asi ne.

Carmen Delikátní! Famózně napínavé!

Karel Já to už nevydržím!!!

Sea Co se stalo?

Adam Nic.

Sea Prameny křičí – chtějí pustit.

Sea pouští vodu z obou kohoutků, což pochopitelně značně zhorší Karlovu situaci.

Karel Panebože – zastavte to někdo!

Lope Tak zavřeme oči my.

Sea Když zavřu oči, tak opravdu nemůžu zaručit, že neusnu.

Adam Můžeme se otočit zády.

Karel Bude to slyšet.

Carmen Něco takového jsem ještě nezažila!

Pan Já čekanou na švába taky ne.

Lope Budeme zpívat. Ano – zpěvem přehlušíme šum!
Karel Vy jste anděl!
Profesor Ještě ho v tom podporujte.
Karel Jestli by to tedy šlo co nejdřív.
Adam Jistě. Profesore, jestli byste mohl slízt.
Profesor Přivřu oči.
Sea Já bych možná s dovolením taky trochu – *(usíná)*
Karel Profesore –
Profesor Já už viděl leccos… dobře, přivřu oči.
Lope On i tak vidí, on je všude.
Profesor Mlč!
Všichni obklopí Karla, který stojí u záchodu připraven činit, co musí. Profesor má zavřené oči. Pan jediný je mimo, hlídá švába. Zbytek stojí zády.
Lope Jakou si dáš, Karle?
Karel Nějakou od Karla. Já jsem na něj hrdej, když se jmenuje stejně jako já.
Lope Tak jakou.
Carmen Lady Carneváááál –
Adam Uklidněte se, slečno Carmen.
Carmen Proč?
Adam Aby vás ta silná… emoce jaksi neunavila.
Carmen Já pro emoce žiju, sousede!
Lope Tak jakou, Karle?
Karel Třeba tu C'est la vie.
Sbor zpívá objednaný hit, Karel činí, co musí.
Karel A je to.
Lope Voilà.
Karel Jsem vám nesmírně vděčný. Tohle pro mě ještě nikdy nikdo neudělal.
Adam Už o tom nebudeme mluvit. Jako by se nic nestalo.
Pan Ano, jako by se nic nestalo. Co bylo, není. Takže já už nehlídám švába. Buďto tu žádní nejsou, nebo neuznávají naší společnost za sobě rovnou. Anebo se sežrali, navzájem. To se tak někdy stane. Myslím, že moje trpělivost byla dostatečná.
Profesor Jako by se nic nestalo, jako by se nic nestalo. Já chci taky zapomenout, na stovky, tisíce let chci zapomenout.
Carmen Stovky a tisíce?
Karel Je to asi profesor historie.
Carmen Aha, on potřebuje vyčistit si hlavu! Můžeme začít u zubů!
Lope Potřebuje si hlavně odpočinout, je moc unavený.
Carmen Chudáčku!
Profesor Nejsem unavený. Jen toho mám všeho po krk.
Pan Proto leze nad hladinu! Aby mu to, čeho má jinak po krk, nesahalo ani ke kotníkům.
Lope Nech ho být. Profesor se všem omlouvá – je prostě jenom unavený, přecitlivělý. Někdy ani neví, co dělá.
Profesor Já vím moc dobře, co dělám. A vím taky, z čeho jsem unavený – z tebe, hlavně z tebe. Všichni ostatní mají drobné přestupky, ale ty otravuješ pořád. Otravuješ už tím, že jsi. To se prostě nedá zvládnout, nedá.
Carmen Spadl.
Carmen má pravdu. Profesorovi pomáhají na nohy Lope a Pan, Lope poté Profesora ošetřuje.
Adam Jste v pořádku, profesore?
Pan Ten už v pořádku nebude.
Lope Co se dá dělat.
Profesor Nejsem unavený, ani přecitlivělý.
Adam Jistě.
Pan Byl jsem taky jeden z vás.
Lope Já vím.
Pan Co vzali vám?
Lope Vy to nevíte?
Pan Vím.
Profesor Křídla jsem mu zabavil. Lítal vopilej na mol. Lítal si, kdy chtěl a jak chtěl, pořád někde lítal.
Karel Kdo?
Carmen Já mu vůbec nerozumím.
Adam Profesor se zřejmě uhodil. To přejde.
Lope Nepřejde.
Pan Vždycky myslel jen na sebe, od počátku. Počátek.
Profesor Buďte zticha. Alespoň chvíli buďte zticha. Proč musím všechno slyšet a vidět? Proč musím u všeho být?
Sea se probouzí, zadívá se na Lopeho.
Sea Jééé – anděl.
Adam Sea –
Sea Jenom nemá křídla.
Carmen Tady se snad všichni zbláznili.
Karel Začíná mě to bavit, i když jsem sparťan.
Sea Kde se tu bereš?
Profesor Přišel se mnou.
Sea Máš krásného anděla.
Profesor To není žádný anděl. Říkám, že přišel se mnou, ne že přiletěl.
Pan To je teda argument.
Profesor Andělé mají křídla a on je nemá!
Pan A proč je nemá?
Profesor To není podstatné.
Lope Představte si, Sea, že –
Profesor Ani slovo!
Sea Nepřerušujte andílka. Musí mu být zima, když chodí bos.
Carmen Hoho, propil boty do roboty!
Profesor Tichóóóó! Už o ničem z toho nebudeme mluvit!
Adam Uklidněte se.
Profesor Pomozte mi nahoru.

Sea Jste zlý.

Pan A je náš! *(Směje se)* Je nás všech.

Sea Jste zlý a já tu s vámi nechci být. *(Schoulí se, jak jinak, v koutku ke spánku.)*

Profesor Omlouvám se, ale rozčílily mě ty nesmysly.

Adam Už je to v pořádku.

Pan Zas nic.

Lope Jak jinak.

Profesor Opravdu mě to moc mrzí.

Karel Ona se z toho vyspí. Podívejte, už teď o ničem neví.

Carmen Její chyba, teď totiž teprve začne ta pravá zábava. Na zdraví! Pánové, nastavte krčky!

Carmen rozlévá sekt po celé koupelně. Pan ji chytí, ona se se smíchem vytrhne.

Karel Řeknu – C'est la vie ...

Adam Bolí mě hlava.

Lope Chtěl bych je zpátky.

Pan Všechno bude.

Carmen Karle – C'est la vie ...

Karel C'est la vie ...

Adam Bolí mě hlava.

Lope To chce studené!

Pan To chce sprchu!

Narvou oblečeného Adama pod sprchu, pustí na něho vodu. Carmen s Karlem zpívají hit. Pan a Lope cákají na Adama, ten beze slova drží. Profesor sedí na zásobce a kouše si nehty, Sea spí.

Adam Jsem v koupelně.
Je to koupelna.
Je to moje koupelna.
V koupelně jsem vždycky sám.
Ve své koupelně jsem vždycky sám.
Každý je v koupelně vždycky příjemně sám.
Jsem tu sám!
Jsem tu sám!
Jsem tu sám!

III.

K násobenému obrazu přibylo podivné nasvícení a především odraz ve vodní hladině jezírka, které díky bujarosti oslavy pokrývá celou podlahu. – A někde z dálky zní krkolomný francouzský šanson. Možná, možná ne.

Sea překvapivě spí. Profesor sedí na zásobce. Adam klečí u záchodu, Lope vše mlčky pozoruje. Pan a Karel hrají kuželky s prázdnými lahvemi od sektu. Z plných lahví se neúnavně nalévá. Vana je stále převrácena dnem vzhůru.

Carmen Zvracíte?

Lope Nechte ho, tohle musí sám.

Carmen Ale jestli zvrací, tak –

Adam Já nezvracím.

Lope On nezvrací.

Carmen A co to tam teda dělá? Nezlobte se na mě, ale tohle je teda zábava, jeden sedí bůhvíproč někde nahoře a skoro nic neříká, další spí, dva hrají kuželky nebo co, všemu se smějí, a on tady klečí u záchodu. Kdyby zvracel, to bych pochopila, to k tomu patří – ale on říká, že nezvrací. Tak co teda dělá u toho záchodu? Co to dělá?

Karel Třeba věští.

Carmen Cože?

Karel Třeba věští, říkám. Dneska se věští ze všeho možného – z karet, z kávy. Proč by nemohl věštit ze záchodu?

Lope Na mě se nedívejte.

Carmen To je úžasné! Fenomenální! Fatální! A co tam vidíte?

Adam H- *(neřekne to)*

Carmen To je tedy nedobré. Proč radši nevěštíte z něčeho jiného?

Adam K čertu! Já tu nevěštím!

Karel Takže vy přece jenom zvracíte!

Adam Nevěštím tu, ani tu nezvracím.

Carmen A co to tedy proboha svatého děláte?

Adam Modlím se.

Karel Prosím?

Adam Že se modlím.

Lope Prostě se modlí. To jde všude.

Adam znovu klečí, cosi šeptá, ostatní na něho hledí, každý podle svého. Pak je slyšet „Amen", vstane, spláchne.

Adam A je to.

Sea Stalo se něco?

Karel Ne, nic.

Adam Právě začínáme, Sea. Teď přijde teprve ta pravá zábava.

Carmen Na to jsem zvědavá.

Lope Nechcete už jít dolů?

Profesor Nechci.

Lope Jste tam odstrčený.

Pan Ale je nad věcí.

Carmen Je to u vás taky tak zoufalé jako tady?

Profesor Asi.

Carmen Já se chci bavit!

Sea Můžeme si zazpívat.

Karel Zpívání bych možná nechal v záloze... je nás tu dost ... hodně se pilo...

Carmen Zpívat ne. Vymyslete něco jiného.

Lope Pexeso?

Adam Sirky?

Pan Flaška?

Sea Tanec?

Carmen Ne!

Sea Proč bychom nemohli tančit? Jen tak, beze slov, trochu jako ve snu.

Carmen Pěkný nesmysl.

Pan Naopak. Proč bychom nemohli tančit?

Carmen Protože nechci!

Pan Carmen, mám u vás ještě jeden slib, pamatujete, za toho švába. A já si přeju, aby se tu tančilo. Aby tu všichni tančili.

Carmen Ale –

Pan Slib je slib, všichni to slyšeli.

Carmen Snad bychom mohli –

Pan Tančit! Tančit! Tančit!

Carmen Ale jen trochu.

Sea Výborně!

Sea tančí s Adamem, Karel a Lope zpívají některý z vybraných hitů, Pan vyzve Carmen. Zatímco první pár tančí lehce, druhý pár má díky podivné křeči Carmen problémy. Pan ji přesto vláčí po celém 'parketu'.

Pan A teď sólo pro Carmen!

Carmen Co?

Pan Sólo pro vás. Prosím.

Carmen Já … nemám vyčištěné zuby.

Adam Když nechce, tak snad –

Pan Ale ona chce.

Carmen Někdy jindy by –

Pan Jindy nebude čas. Tak prosím. Jakou píseň chcete?

Carmen Pomozte mi, Sea.

Sea Já … jsem unavená, promiňte. *(Usne)*

Pan Tak bude to?!

Lope Nebude tančit. Nemůže.

Pan Pročpak?

Lope Řekněte jim to.

Carmen Vy to víte?

Lope On to taky ví.

Profesor Já za to nemůžu.

Lope A ty to víš taky.

Pan Ale ostatní to nevědí. Nemusíte to říkat, můžete tančit. Tančit, tančit a tančit …

Carmen Stačí. *(Vyleze na převrácenou vanu.)* Vždycky jsem chtěla tančit na stolech. Širokou, volánovou sukní s květy šimrat chlapy pod nosem – jen tak – pro zábavu – a oni by šíleli. Rvali by se o mě, moje jméno by šeptali s posvátnou úctou, žili by jen pro mě. A já bych žila z té vášně a pořád tančila na stolech – víc a víc. Už bych se vůbec nedotýkala země. – Jenomže mám křivý nohy. A mám je tak křivý, že neudělám ani jeden rovný krok. Vždycky se mi nějak zapletou a upadnu. Je úplně jedno, že mám skříň narvanou květovanými sukněmi, je jedno, že se za mnou chlapi na ulici otáčejí. Nemám čas si to užít. I chůze mi činí šílené problémy, musím neustále své nohy hlídat – levá – pravá – opatrně, jenom neupadnout. – Chcete je vidět?

Adam To není nutné.

Carmen Ale já vám je chci ukázat! Něco takového jen tak neuvidíte.

Pan Jak chcete.

Carmen Messieurs voilà!

Karel Mně se nezdají tak křivé. Vážně ne.

Carmen Jsou křivé, já vím, že jsou.

Dle představ každého je to i není pravda, její přesvědčení je ovšem neměnné. Carmen se začne smát, sesune se Lopemu do náruče. Lope ji snese dolů a položí na kraj, kde Carmen zůstává ležet.

Adam To jste neměl.

Pan To on neměl.

Lope Profesor?

Pan Když mu tak říkáte.

Karel Taky usnula. Ale my to ještě roztočíme!

Lope Nespěchejte.

Karel Řeknu – C'est la vie…

Adam Možná bychom to měli rozpustit. Probudím Sea a každý si půjdeme po svém.

Lope Zkuste to.

Profesor Prosím vás.

Pan Ještě nekončíme. Za chvíli tu máme nový rok – za pár minut. Přece se teď nebudeme rozcházet.

Adam mezitím vzbudil Seu.

Sea Omlouvám se.

Karel Jak můžeš pořád spát?

Sea Musím. Kde je slečna Carmen a kde je profesor?

Adam Carmen – usnula. A profesor je u sebe, přemýšlí.

Sea Na chvíli jsem ho neviděla. Budeme ještě tančit?

Lope Už radši ne.

Pan Jestli chcete –

Lope Už se nebude tančit.

Adam Souhlasím.

Pan Prosím. Karle – nechcete zpívat?

Karel Nepotřebuju, díky.

Adam Co kdybychom si popřáli hezký nový rok a rozešli se?

Pan Ještě ne!

Profesor Pojďme domů.

Pan Vy nějaké máte?

Lope On – všude.

Pan Tak mlčte. Připijeme si: „A na život!".

Karel Jóóó – na život. Život, ten já mám rád. Teda že by to byl nějakej orgasmus, to teda není, ale rád ho mám. Já si vždycky ráno řeknu – „Dobrý den, Karle!" a pak si odpovím – „Dobrý den". A je mi dobře. A pak si třeba zpívám. Teda já mám pa-

píry na hlavu, to jo, ale zpívat umím. Taky kdo je nemá – leda ten, kdo si je ještě nevyzved, tak to vždycky říká náš pan primář. Ono to není špatná věc mít ty papíry. Nikdo na tebe nemůže, víš, vůbec nikdo k tobě nemůže. Ani ty sám ne. – Ale život, ten jo, ten já mám rád. A jsem sparťan, a ten gól oni nedaj a nedaj, ale ten život, ten jo, ten já mám vážně rád. Já jsem jim utek, ale zejtra se tam vracim. Ale život ten jo, ten já mám rád. My se máme rádi. *(Pauza. Všichni na něho hledí, každý po svém)* Smrti se bojím.

Adam Kolik vám je?

Karel Čtyřicet.

Adam Čtyřicet, to ještě není žádný věk, to toho máte ještě spoustu před sebou.

Sea Přála bych si to.

Adam Určitě, průměrná délka lidského života se neustále prodlužuje. I u mužů.

Sea A u koček?

Adam U všech. Vlastně to nejlepší máte ještě před sebou.

Karel Já nevím.

Sea Taková kočka prospí dvě třetiny svého života.

Adam Máte, to mi věřte.

Karel Vážně?

Adam Samozřejmě, Sea – ta zase usnula, nevadí. Ale pánové vám to rádi potvrdí. Že jo? Že má tady Karel ještě všechno před sebou?

Pan Nemá.

Adam se otočí na Profesora.

Profesor Ne.

Adam se otočí na Lopeho.

Lope Je mi líto.

Karel Já mám život přece rád. Přece ho mám rád.

Lope vezme Karla do náruče a položí ho vedle Carmen. Adam jde k See a opatrně ji budí.

Pan Proč ji budíte?

Adam Ať jde domů. Přestává se mi to líbit.

Pan Nebuďte ji.

Proč Proč?

Pan Je jí tam líp. Když ji probudíte, tak ji zabijete.

Adam Nesmysl.

Pan Dělejte, jak chcete.

Lope Má pravdu, Adame.

Adam Proboha –

Adam sedí u Sey, téměř bez hnutí, jen se probírá jejími vlasy.

Adam Jaké má sny?

Lope Nevím.

Pan Ani já ne.

Sea *(spíš ze spaní)* Ani já. Jenom vím, že je tu krásně! Tak krásně, jako nikde jinde. Neumím to vysvětlit, ani popsat, ale vím to, vím to bez sebemenší pochybnosti. Kdykoli jsem tzv. vzhůru, stýská se mi po té kráse, nikde jinde není. Probuzení mi přináší nesnesitelné bolesti. Jsou úměrné té kráse, z níž mě budí. Všichni mě jenom budí. Ani pak nevím, o čem se mi zdá… Třeba žádné sny nemám.

Adam zůstává u spící Sey, namáčí jí vlasy a stáčí do pramenů.

Lope Začnu psát mši.

Pan Proč mi to říkáš?

Lope Nechceš mi pomoct?

Pan To si jako myslíš, že ti za každou větou budu přizvukovat „Amen“? Nerad lžu, i když jsem, co jsem, mám něco jako hrdost. Musel bych zvracet. „Amen“ – to už přece při veškerém zpochybnění prostoru a času nemá sebemenší smysl.

Lope Stejně ji napíšu.

Pan A pak ji sám zapálíš.

Pan chce Lopeho pohladit, ten uhne.

Pan On se na tebe stejně dávno vykašlal. Má dost starostí sám se sebou. Kdyby se jím všichni neoháněli, už by to dávno zabalil. Kdyby moh, kdyby měl kam jít. Tahá tě s sebou jenom proto, aby nebyl sám.

Lope Jsi zlý!

Pan Ale můžu být tvůj. A jenom tvůj. Ten 'tvůj' kámoš by se rozdal na počkání, jenomže už o něj nikdo nestojí. Zaklínají se jím ze zvyku. A on musí –

Lope Podej mi prosím nějaký papír na psaní.

Pan vezme roli toaletního papíru, vyleze na vanu a v podivné póze recituje to, co ho snad právě napadlo.

Pan Tak zabili strom
Pro hloupou zprávu Bohu
Pokáceli ho
Aniž je napadlo
Že právě ve větvích sní
Zabili Boha
Pro hloupou zprávu o Bohu
–
Chci se vrátit. Je směšný, že ho mám pořád ještě nějak rád… Chci zpět. Nechci vítat nový rok. Tyhle domnělý obraty k lepšímu nenávidím.

Lope A co já?

Pan Můžeš si napsat tu mši.

Pan převrátí vanu zpátky.

Lope Počkej.

Pan jde k Lopemu, ten ho vezme do náruče a odnese do vany, kde Pan zřejmě bude spát. Mezitím slézá ze zásobky Profesor. Je do půl těla. Vše, co se do této doby dělo, viděl. Lope vezme hadr a vytírá vodu z podlahy, tím mizí odraz v hladině.

Lope Měl byste se oblíct, je tu zima. Nehodí se to, takhle, vy –

Profesor Co se nehodí, já prostě jednou nechci.

Lope Bolí vás něco?

Profesor Všechno.

Lope Nemůžete být takhle, co kdyby vás někdo poznal.

Profesor Už budu chodit jenom takhle, ať se jim to líbí nebo ne. To je jejich problém.

Lope Chtěl jsem se vás jenom zeptat – Celou dobu se na to chci zeptat –

Profesor Na co?

Lope Vy víte.

Profesor Třeba to chci slyšet. Třeba nevím všechno.

Lope Kam jste je dal?

Profesor Spálil jsem je.

Lope Co?

Profesor Spálil.

Lope Jakým právem?

Profesor Právem toho, kdo tě viděl denně na mol, vůbec sis jich nevážil. Nemoh jsem se na to dívat. Nemoh jsem se dívat, jak si jen tak lítáš beze smyslu, jak si lítáš a já nemůžu.

Lope Proto jste mi je vzal?

Profesor Proto.

Lope začne mávat rukama jako pták, přestane, položí hadr.

Profesor A udělal bych to znovu. Udělal bych to každým křídlům, který by ti narostly!

Lope pomalu zvedá ruce, pak je ale zase spustí dolů.

Lope Půjdeme, oblečte se.

Profesor Ne. Musím mít holý ramena, kdyby mi třeba chtěly narůst. Jednou už to tak vypadalo. Byl jsem ještě hodně malý a tady vzadu u lopatek se mi udělaly dva hrbolky. Víš, z nich by určitě ty křídla narostly, to je jistý. Jenomže mě vzali k doktorovi a ten mě poslal na 'nápravné cvičení'. Zmizely. Od tý doby mám nesnesitelný bolesti zad. Ramena si nechám odkrytý, co kdyby ... Nic jim nesmí bránit, vůbec nic.

Lope Půjdeme.

Lope vezme Profesora do náruče a odnáší ho pryč, určitě brzy zmizí. Adam se zvedne. Jde k vaně, bodové světlo s ním, ale ve vaně nikdo není. Jde dopředu, ale po See, Carmen, Karlovi ani stopy. Plivne do záchodu, spláchne. Jde pod sprchu v oblečení, pustí si vodu a zpívá C'est la vie... Pak na chvilku zaváhá, přestane zpívat a přestane se i hýbat, mluví na hranici slyšitelnosti.

Adam Mám strach, že svět se občas pohne mojí vůlí. Chci například udělat krok dopředu, jeden jediný krok, a moje vůle zařídí vše potřebné. Jenomže místo mě se pohne celý zbylý svět – všechen zbytek světa učiní jeden krok dozadu. Já zůstanu naprosto neměnný. Opticky a dle zákonů racionální logiky jednoduchosti jsem to ale já, kdo se pohnul o jeden krok dopředu. – Chci se pohnout, a zatím se pohne vše kromě mě. Já chci jenom učinit jeden jediný krok dopředu, a zatím se o jeden krok dozadu pohne bez vlastní vůle celý zbývající svět. Kvůli mně. A já možná ani nevím, proč jsem chtěl ten jeden jediný krok udělat. Vím jen, že jsem to v daný moment chtěl. Nic víc – a tak se vše možná děje absolutním nedopatřením – a možná kvůli mně – a možná jen tak.

Někde v dálce možná začíná novoroční ohňostroj.

Konec

P.S. Žádná z postav od této chvíle zaručeně nespáchá prokazatelnou sebevraždu.

P.P.S. Carmen, Sea, Karel a Adam už od této chvíle zaručeně nebudou slavit silvestry ani příchody nových roků.

If we were to judge the contemporary theatre production by what is most spoken or written about, we would conclude that theatre oscillates between the "cellar" and the "musical". The "cellar" theatre was the centre of creation before 1989 and it deeply influenced all contemporary theatre; for instance the most progressive attempt of the new direction of the National Theatre in Prague, a project called "The Booth" (Bouda) which presents three plays by Heiner Müller, Sarah Kane and Werner Schwab – unknown in Czech Republic up to now –, does not take place in a real cellar, but in a … booth built for the occasion and containing only 90 spectators. On the other hand, the musical seems to be the most prominent fruit of the velvet revolution in theatre.

A study called *The Scene and the Cellar* exposes the problems met by the new director and the new artistic director of the Švanda Theatre in Prague, Daniel Hrbek and Michal Lang. These problems – appearing in the field of dramaturgy and acting – are due to the confrontation of the "cellar theatre" principles with the principles of a normal repertory theatre and are connected to what is called scenology: while the "cellar conditions" are based on the communication of actors with spectators through a "play" in the first sense of the term, the "normal theatre" creates different conditions and different expectations, demanding the creation of a "scenic image". The present case shows that such a scenic image cannot emerge without the spectators' participation and – at the same time – without their being at some distance; these two simultaneous modes of reception need a conceptual solution of different antinomies: the particular and the whole, the authenticity and the "scenicity", the representation and storytelling (wherein acting plays the most important role).

Jana Machalická's article called *Musicals: Postmodern Phenomena or Just Business?* concentrates on the "post-89" boom of musicals whose success is rarely based on a high-quality scenario. The author studies three different forms of musicals: huge productions for more then 1000 spectators, those for 500 spectators (specifically "Czech-made" productions), and regular musical repertory theatres (The Musical Theatre in Karlín,The Municipal Theatre in Brno); she also mentions so-called 'drama musical' (using the example of Juraj Deák's works in Ostrava and in The Fidlovačka Theatre in Prague), discusses the musical authors' inspiration in classical topics and especially shows how often kitsch spectacular productions influence regular dramatic theatre directors, who are then celebrated as truly postmodern creators.

Yet, there is another side of contemporary theatre, less propagated by the media than musicals or productions oscillating between musical and cellar theatre, but more faithful to the tradition of the Czech dramatic theatre. Jan Císař's study called *A Creator of a Theatrical Style* deals with one of the most important personalities ofmodern Czech dramatic theatre, Eduard Vojan. The latter is shown not only as a grand actor and – in a sense – an heir of J. J. Kolár, but also as an artist capable of relating an individually critical attitude towards the world to psychological analysis, based on the realization of the fact that a dramatic character is always linked with his or her era and milieu; even before Jaroslav Kvapil's arrival at the National Theatre, Vojan was tending to a conscious conception of the scenic work as a whole, which became the task of the modern theatre director.

Jan Hyvnar's article *The Stanislavsky System – a Weapon and a School* talks about politically motivated introduction of the methods of the great Russian reformer into the Czech theatre in the 1950, in order to point out substantial ideological deformation of the system by soviet interprets, whose influence on the Czech propagators was so strong that we have sometimes impression that they were unable to read correctly Stanislavsky's works. The author shows that Stanislavsky's ideas were progressively rationalised, despite the reformer's gradually strengthening focus on actors' subconscious and imaginative thinking, which is not so far from the thoughts formulated by Zeami, the grand representative of the Japanese No theatre whose article *Items Concerning the Practice of the Nō in Relation to the Age of the Actor (Fūshikaden – Teachings on Style and the Flower, Chapter 1)* from the beginning of the 15th century and the tract *Notes on the Nine Levels (Kyūi,* 1424) are also published in the present issue as contributions to our more general topic which is cultivation of artistic talent.

Karel Makonj's study called *The Worst Thing Was That There Was No Key to That Lock* deals with one of the most symptomatic works of German romanticism, Bonaventura's *The Night Vigils*, taking a particular point of view: its puppet-like dimension, so cherished by German romantics. He also touches upon the difference between "psychological" and "non-psychological" acting and tries to grasp the relationship between "hominization" and "de-hominization" of the man, brought about by the identity crisis of the romantic hero. This crisis resulted in a puppet-like feeling and in discovering that the romantic ideal cannot be achieved and, consequently, that human existence leads to no accomplishment of the self.

Among articles devoted to the study of intertextuality in drama and theatre (mise-en-scène) this issue proposes an article by Martina Kinská called *Maryša as a Dramaturgical Problem*, treating Vladimír Morávek's

scenic variation of the dramatic text written by Alois and Vilém Mrštík. Instead of re-opening the problem of fidelity to the dramatic text, she discusses the question of finding such an attitude toward the work of art that would not be only "consumer-oriented", but especially creative, implying the creators' courage to be fully responsible for the created text (see also the note on page 78). One play by Martina Kinská was already published in the second issue of this magazine (*Hollow Full Moon*); today, we present a "grotesque play in a bathroom" called *Just so*. Another piece of writing published as supplement of this issue is Jan Švankmajer's new script *Survive One' s Life (Theory and Praxis)*.

At the beginning of this year, we learned about the death of Alexandr Stich (68), an eminent Czech linguist and literary historian, who always paid particular attention to the language of drama. Jiřina Hůrková's article *Alexandr Stich and the Czech Dramatic Text* sums up Stich's important contributions to the study of drama. The reader can also find in this issue an article of Stich's called *The National Language and the Language of Drama* (first published in the magazine Theatre, May 1967, pp. 12-18; another important study, *The Czech Language and the Dramatic Text in the 19th century*, was reprinted in a Stich monography containing his linguo-literary works, *From Karel Havlíček to František Halas,* Torst, 1996). The study selected for this occasion represents an introduction to the problematic of dramatic text and the language of drama; apart from some essential facts which are still valid it offers a comparison between the situation 35 years before and today.

Among different scenic forms which are interesting from the point of view of scenology (and the study of culture) belongs undoubtedly *Café Avion: A Café That Does Not Exist*. Its founder, Renata Putzlacher, informs us about this theatrical activity uniting different ethnic and linguistic groups in a culturally rich region between Czech Republic, Poland and Slovakia, and shows how big is the pleasure felt during the creative act when the creator aims at something else than his or her own self-performance.

The first part of the article by Veronika Bednářová studies the mutual influence between commercial and non-commercial theatrical activity in the U.S.A., on Broadway in particular. Zuzana Sílová's article deals with contemporary performances of the plays by Tennessee Williams and Alena Morávková recalls Honzl's mise-en-scène of Apollinaire's play *The Breast of Tiresias* in 1926.

Si l'on devait juger la production théâtrale selon ce dont on parle ou écrit le plus, on arriverait à la conclusion que le théâtre contemporain oscille entre le « sous-sol » et la comédie musicale : les scènes théâtrales en « soussol » (d'art et d'essai) qui ont été, avant 1989, le foyer de la vraie création, semblent avoir fortement prédéterminé tout ce qui se passe dans le théâtre d'aujourd'hui. D'ailleurs, même la tentative audacieuse de la nouvelle direction artistique du Théâtre National de Prague, à savoir la présentation de trois pièces inédites en République tchèque de Heiner Müller, de Sarah Kane et de Werner Schwab – seulement cinq spectacles de chacune –, peut faire partie de ce courant; les spectacles ont eu lieu non pas dans une vraie cave, mais dans un lieu comparable : une 'baraque' construite pour l'occasion et pouvant accueillir 90 personnes. Et de l'autre côté, la comédie musicale semble être le fruit le plus « consommé » de l'évolution de la culture tchèque après novembre 1989.

La confrontation des principes du théâtre du « sous-sol » et des conditions de la scène théâtrale « normale » est le sujet de l'article de Daniel Hrbek et de Michal Lang intitulé *La scène et le sous-sol*. Il retrace les problèmes rencontrés par ces derniers lors du passage de leurs lieux de travail d'origine au Théâtre Švanda de Smíchov, après sa reconstruction. Les problèmes de dramaturgie et d'acteurs sont liés à la scénologie : tandis que la production dans un sous-sol facilite la communication entre les acteurs et les spectateurs sur la base du « jeu » dans le sens premier du terme et sur la perception prioritaire des particularités, les conditions d'un théâtre « normal » et les attentes de son public demandent la réalisation d'une « image scénique ». L'exemple présent montre que la réalisation de l'image scénique est inconcevable sans un certain niveau de participation du public et en même temps sans sa distance, assurée par la résolution consciente des antinomies du particulier et du global, de l'authentique et du scénique, de la représentation et de la narration ; pour cette résolution, le jeu d'acteur est l'élément primordial.

L'article de Jana Machalická intitulé *La comédie musicale : business ou phénomène postmoderne?*, analyse le boom contemporain de la comédie musicale et les raisons de son succès qui ne dépend pas toujours d'un scénario de qualité. L'auteur relève trois types de productions de ce genre : spectacles pour plus de 1000 spectateurs, spectacles pour 500 spectateurs (phénomène spécifiquement tchèque), et finalement spectacles présentés par des théâtres spécialisés de répertoire (Théâtre musical de Karlín, Théâtre municipal de Brno) ; elle s'intéresse aussi à la comédie musicale produite par les troupes du théâtre dramatique (voir par exemple l'activité de J. Deák à Ostrava et au Théâtre de Fidlovačka de Prague). Finalement, elle note qu'en s'inspirant des œuvres désormais classiques, les auteurs de ces productions penchent vers un spectaculaire kitsch, et leurs idées sont parfois saluées comme marques d'une approche postmoderne.

L'étude de Jan Císař *Créateur d'un style théâtral* consacrée à la personnalité de Eduard Vojan revient sur la tradition du théâtre dramatique tchèque moderne, tradition à laquelle les médias s'intéressent beaucoup moins qu'aux comédies musicales et le théâtre de « sous-sol ». Ce grand acteur, qui peut être considéré grâce à son individualisme comme héritier de J. J. Kolár, est présenté surtout comme un artiste qui a réalisé l'union d'une attitude critique envers le monde avec l'analyse psychologique fondée sur la prise de conscience réaliste d'un lien entre le personnage d'un côté et son époque et milieu de l'autre côté ; cela faisant et bien avant l'arrivée de Jaroslav Kvapil au Théâtre National, Vojan se dirigeait vers la conception de l'œuvre scénique qui a fini par être la terre d'élection du metteur en scène moderne.

Dans son article *Le « système » de Stanislavski comme arme et comme école*, Jan Hyvnar revient sur les motivations politiques qui ont participé, dans les années 50, à l'introduction des méthodes du grand réformateur théâtral russe dans le théâtre tchèque. Il met en évidence la façon dont les interprètes soviétiques de l'époque détournaient, pour des raisons idéologiques, le fond de cette méthode ; ses propagateurs tchécoslovaques ont été tellement influencés par ces manipulations qu'ils nous donnent l'impression, aujourd'hui, de ne pas avoir été capables de lire correctement les textes. Contre le courant qui déforme les idées de Stanislavski en les rationalisant, l'auteur de l'article souligne l'importance accordée par ce dernier à l'inconscience de l'acteur et à sa pensée imaginative ; ces exigences n'ont d'ailleurs pas été très éloignées des idées contenues dans les écrits du grand représentant du théâtre No japonais, Zeami. L'article de ce dernier du début du 15e siècle intitulé *Remarques sur les exercises âge par âge (Fûshi-kaden – De la transmission de la fleur de l'interprétation, Livre I)* et son traité *L'échelle des neuf degrés* (*Kyûi shidai*, 1424) sont publiés dans ce numéro, dans le cadre de la présentation des matériaux consacrés à la cultivation et l'auto-cultivation du talent artistique.

L'article de Karel Makonj s'appelle *Le pire, c'était qu'il n'y avait pas de clé pour cette serrure,* et il est consacré à l'une des œuvres symptomatiques du romantisme allemand, *Les vigiles de nuit* de Bonaventure, et plus particulièrement au problème de la dimension 'marionnettesque' chère aux romantiques allemands. A cette occasion, il touche à la différence en-

tre les jeux d'acteur « psychologique » et « non-psychologique » et il tente de nommer la relation entre « l'hominisation » et la « dé-hominisation » de l'homme, dûe à la crise de l'identité du héros romantique ; c'est justement cette crise qui a donné à l'homme un sentiment de marionnette et de l'impossible réalisation d'un idéal romantique, et par conséquent de l'impossible épanouissement de l'homme en tant que tel.

Dans la série des articles consacrés à la problématique de l'intertextualité, en l'occurrence du rapport entre la conception de mise en scène (et le texte scénique) et le texte dramatique, nous publions l'article de Martina Kinská *Maryša en tant que problème dramaturgique*, dans lequel l'auteur analyse la variation scénique du texte des frères Mrštík proposée par le metteur en scène Vladimír Morávek. Elle ne revient plus sur l'exigence de la fidélité vis-à-vis de l'auteur dramatique, mais elle s'interroge sur l'existence d'une approche de l'œuvre écrite qui n'impliquerait pas seulement la consommation, mais qui serait en effet créative, en demandant aux créateurs de prendre toute la responsabilité pour le texte créé (voir aussi la note sur la page 78). Nous avons déjà publié une pièce de Martina Kinská (*La lune creuse,* 2/2002) ; en complément du numéro présent, nous publions sa « grotesque dans la salle de bains » intitulée *Juste comme ça*, ainsi qu'un nouveau scénario de Jan Švankmajer *Survivre sa vie (Théorie et pratique)*.

Au début de l'année 2003, nous avons appris la triste nouvelle du décès d'Alexandr Stich (68 ans), excellent linguiste et historien littéraire qui a toujours consacré beaucoup d'attention à la problématique du langage dramatique ; c'est ce que rappelle l'article de Jiřina Hůrková intitulé *Alexandr Stich et le texte dramatique tchèque*. Parmi les écrits d'Alexandr Stich pouvant être réédités à cette occasion, nous avons choisi l'article *Langage national et langage dramatique* (paru d'abord dans la revue Divadlo, mai 1967, pp. 12-18 ; rappelons qu'une autre étude importante de la moitié des années 80, *La langue tchèque et le texte dramatique au 19e siècle*, a été rééditée chez Torst en 1996 dans un recueil des articles linguolittéraires de Stich, intitulé *De Karel Havlíček Borovský jusqu'à František Halas)*. L'étude choisie pour ce numéro présente un nombre important de faits qui n'ont pas changé, elle permet de comparer la situation d'il y a presque 35 ans avec l'état actuel, et finalement elle servira d'introduction à la réflexion sur le texte dramatique et la langue nationale.

Parmi différentes formes scéniques qui méritent l'intérêt des points de vue de la scénologie et de la culture, une place importante appartient sans doute au *Café Avion : un café qui n'existe pas.* La fondatrice de ce café, Renata Putzlacher, nous présente cette activité reliant différentes ethnies qui cohabitent dans une région culturellement très riche, à la frontière de la Tchéquie, de la Pologne et de la Slovaquie ; et nous pouvons encore une fois constater que le plaisir de création est d'autant plus grand quand son but est autre que la simple réalisation du soi.

L'influence mutuelle entre l'activité commerciale et non commerciale, telle que nous pouvons l'observer dans le milieu américain, mais aussi les problèmes que cette dernière engendre, font l'objet de l'étude de Veronika Bednářová *Broadway à cheval entre le commerce et l'activité à but non lucratif*, dont nous publions ici la première partie.

Dans le cadre de notre réflexion du théâtre contemporain « d'interprétation » nous proposons l'article de Zuzana Sílová consacré aux analyses des mises en scène contemporaines des pièces de Tennessee Williams ; la contribution d'Alena Morávková revient sur la mise en scène par Honzl de la pièce de Guillaume Apollinaire *Les mamelles de Tirésias* (selon la transcription de l'époque, i.e. de l'année 1926).

Z titulů plánovaných do dalších čísel

Scénologie Ostravy | Radovan Lipus

Anketa o herectví

Dramatická situace | Július Gajdoš

Scénologický rozbor Molièrova Tartuffa | Jaroslav Vostrý

Tango – „příběh psaný nohama" | Helena Kubíčková

Loutkové divadlo jako realizace metafory
aneb Herec nebo loutkoherec? | Karel Makonj

Zraněný léčitel (O Idě Kelarové) | Viliam Dočolomanský

Rozhovor s Luďkem Munzarem

Z korespondence Olgy Scheinpflugové s Hugo Haasem

Stanislavskij a poválečné české divadlo (2. část) | Jan Hyvnar

U Jiřího Frejky... | Otomar Krejča

Dramaturg (O Františku Götzovi) | Andrea Hýblová

Ruy Blas v Comédie française | Daniela Jobertová

Broadway mezi komerčním a neziskovým sektorem, 2. Dnes | Veronika Bednářová

Ľahkí ako prach | Július Gajdoš

nová hra Lenky Lagronové

6. číslo vyjde v prosinci 2003